UNIVERSITÉ DE PARIS - FACULTÉ DES LETTRES

SAMUEL BUTLER

L'ÉCRIVAIN

ÉTUDE D'UN STYLE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Joseph-Barthélemy FORT
Agrégé d'Anglais
Professeur au Lycée Michel-Montaigne à Bordeaux

BORDEAUX
IMPRIMERIE J. BIÈRE
18, rue du Peugue, 18

1935

THÈSE POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend ni approuver ni désapprouver les opinions émises dans les thèses, ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS - FACULTÉ DES LETTRES

SAMUEL BUTLER

L'ÉCRIVAIN

ÉTUDE D'UN STYLE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Joseph-Barthélemy FORT
Agrégé d'Anglais
Professeur au Lycée Michel Montaigne à Bordeaux

BORDEAUX
IMPRIMERIE J. BIÈRE
18, rue du Peugue, 18

1935

R. UNIV.
BIBLIOTHECA
LXIBAN

1

Ark Paul That I imagine neither do I know how to get it
Territory.
air mercantile of the bleakest.
write about the title.

2

So that's that —
My hosts were as full of me as ever.
If these people were to be the 10 tribes —
around
tried to run after him.

3

~~bred with extreme rapidity.~~
~~damp black smell. p. 18.~~
But. p. 20.
p. 35 my father was a clergyman.

Exemples de notes manuscrites de Butler, au dos de certains feuillets du MS. d'*Erewhon*. (Bibliothèque du British Museum.)

nunciation, wherein I am told that the slightest change in accentuation or tone of voice alters the meaning of a whole sentence. Whatever is incoherent in my description must be referred to the fact of my never having attained to a full comprehension of the subject.

So far however as I could collect anything certain, they appeared to have two entirely distinct currencies, each under the control of its own banks and mercantile codes. The one of them (the one with the musical banks) was supposed to be *the* system, and to give out the currency in which all monetary transactions should be carried on: as far as I could see, all who wished to be considered respectable did keep a certain amount of this currency at these banks: on the other hand, if there is one thing which I am more sure of than another it is that the amount so kept was not a very small part of their possessions. I think they took the money, put it into the bank, and then drew it out again, repeating the process day by day, and keeping a certain amount of currency for this purpose and no other, while they paid the expenses of the bank with the other coinage. I am sure that the managers and cashiers of the musical banks were not paid in their own currency. Mr Nosnibor used to go to these musical banks, or rather to the great mother bank of the city, sometimes but not very often. He was a pillar of one of the other banks, though he appeared to hold some minor office also in these. The ladies generally went alone; as indeed was the case in most families, except on stated occasions.

I had long wanted to know more of this strange system, and had the greatest desire to accompany my

Fac-similé d'une page d'un exemplaire de la 2e édition d'*Erewhon*, portant des corrections de la main de Butler (Bibliothèque du British Museum).

5

"We will call Mr Pontifex's rector & you defence, two gentlemen as witnesses for previous good character: there will be enough: let us then make a profound apology, and beg the magistrate to deal with the case summarily instead of sending it for trial — if you can get this, believe me, your young friend will be better out of it than he has any right to expect."

Chapter LX

This advice besides being obviously sensible wd end in saving Ernest both time & suspense of mind, so we had no hesitation in adopting it. The case was called on about eleven o'clock, but we got it adjourned till three, so as to give time for Ernest to set his affairs as straight as he could, and to execute a power of attorney enabling me to act for him as I shd think fit while he was in prison.

~~"I was settled that I shd sell his furniture, keeping only his clothes, books, music, & pictures, such as they were. These I was to house for him at my own chambers.~~

Then all came out about Pryer & the College of Spiritual Pathology. He had even greater difficulty in making a clean breast of this than he had had in telling us about Miss Maitland; but he told us all, & the upshot was that he had actually handed over to Pryer every halfpenny that he then possessed, with no other security than Pryer's

Fac-similé d'une page du manuscrit de *The Way of All Flesh*, vol. II. (Bibliothèque du British Museum.)

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550425_0092

INTRODUCTION

Si les idées et la personnalité même de Samuel Butler peuvent susciter chez les lecteurs de ses œuvres les réactions les plus variées, sa façon d'écrire rencontre d'ordinaire des appréciations moins contradictoires. Elle lui a valu peu d'éloges enthousiastes[1], peu de critiques vraiment sévères[2]. En fait, éloge et critique alternent le plus souvent en des proportions mesurées, se corrigeant mutuellement comme pour déterminer un plan instable d'équilibre, pour isoler une qualité impondérable. On loue la concision, la densité, la *terseness* d'une prose dont les vertus essentielles sont surtout de l'ordre négatif : dédain des vains ornements, soumission à l'idée, sobriété. G. B. Shaw, en 1915, y décelait « the supreme sort of style that never smells of the lamp, and therefore seems to the kerosene stylist to be no style at all »[3]. Qualités et défauts ne semblent pouvoir s'énoncer qu'en fonction les uns des autres — type de jugement que Butler lui-même pratiquait volontiers. Les défauts paraissent être surtout le desséchement ou l'épuration excessive des qualités; celles-ci, de leur côté, découlent parfois d'un renoncement volontaire ou d'une apparente insensibilité[4]. La plupart

1. En voici un, un peu suspect, de Robert Bridges : lettre à S. B., 28 déc. 1899 (*M.* II, 309). « I always hold you up as one of our best stylists. You taught me a good deal. » R. Bridges était le beau-frère de Harriet Bridges, sœur de S. B.

2 *The Journals of Arnold Bennett*, vol. I, p. 193 (1904) : « He (S. B.) is very careless in details of construction, writes without dignity, and has a tendency to moralise at length. » Il s'agit de *The Way of All Flesh. Erewhon* : « The form of the book is very clumsy. »

3. *The New Statesman*, May 8th 1915.

4. Voici, à titre d'indication, quelques jugements des critiques sur Butler écrivain :

O. Elton : *A Survey of English Literature*, 1780-1880. Vol. I, pp. 307-310 : « Butler joins his *mots* together carefully, and his style is continuous and good; but it is bare and blunt, and its atomic origin remains visible. »

C. E. M. Joad : *S. Butler* (Roadmaker Series), pp. 121-122 : « It is extraordinarily simple and lucid, quaint sometimes, but not self-consciously quaint...»;

des critiques de Butler vont droit à sa pensée; ils omettent d'apprécier la forme sous laquelle elle s'exprime — ce qui est, si l'on veut, un éloge implicite, quoique sévèrement mesuré. Mais le monde des mots est inextricablement mêlé à celui des idées. Au contraire de M. Jourdain, Butler savait fort bien que nul ne saurait penser, et à plus forte raison écrire, sans faire au moins de la prose. Dans son principe, donc, l'étude qui va suivre se justifie aisément. En fait, cependant, elle risque d'encourir un sérieux avertissement préalable : est-elle assurée d'un résultat qui en vaille la peine? Et si cette prose peut se juger en quelques phrases, pourquoi lui consacrer des chapitres?

C'est que le but de ceux-ci n'est pas seulement d'apprécier une forme littéraire pour ses qualités propres, pour son intérêt technique ou sa valeur esthétique. Il est bien plutôt de compléter et de pousser, si possible, plus avant l'exploration psychologique d'une intelligence et d'un caractère. Derrière l'écrivain, c'est toujours l'homme que nous cherchons. Sous ses mots, sous l'arrangement de ses phrases, dans l'effort de sa composition, nous voulons voir se révéler

« ...a little lacking in warmth and colour, and with an effect at times somewhat arid and over-bracing..., nevertheless wonderfully cool and invigorating.. »

Orlo Williams : *Some Great English Novels*, 1926 : « A plain, lucid, unembellished but extremely effective prose style — a smooth but rapid stream continually lit by mischievous glints. »

Leonard Woolf : *Essays*, etc., 1927 : «.. and here is a style which never sinks below or attempts to rise above a certain level. »

The Eagle, March 1913 (J. F. Harris) : « Terse and forcible style... Butler, it seems, in his writing deliberately pruned his prose of all ornament in order that its meaning should not be obscured in useless ornaments, similes or irrelevancies. »

The Bookman, Nov. 1923 (George Sampson) : « There are passages in it (son œuvre critique) that rank among the best examples of plain prose in the language ».

The Sunday Times, March 28, 1926 (Edmund Gosse) : « He wrote in a reckless mood which gave elasticity to his periods » — « His style brightens with his own crackle of laughter ».

John F. Harris : *Samuel Butler*, 1916, pp. 249-50 : «Butler was never conscious of style »; « His prose was admirably clear and concise ».

E. Legouis et L. Cazamian : *Histoire de la littérature anglaise*, p. 1164 (L. Cazamian) : « Il est un écrivain à sa façon... Avec sa franchise un peu dure, sa précision un peu sèche, cette langue est d'une excellente tenue littéraire; elle n'est pas un moyen d'émotion, ni de beauté; elle est un outil de persuasion et d'analyse ».

Valéry Larbaud : *Nouveaux Voyages en Erewhon* (Trad.), Préface, XX : «... cette précision, cette exactitude, cette discrétion, cette modestie et cet effacement devant les mots (?) ».

des intentions, des goûts, les penchants les plus intimes. Si dépouillé qu'il soit, si utilitaire, si servile qu'il l'ait voulu, le style que crée un auteur pour s'exprimer garde l'empreinte de ses traits essentiels; il le trahit au moins autant qu'il peut l'aider, parfois, à orner ou à dissimuler sa pensée. Il est une véritable manière d'agir, une attitude qu'il n'a pas choisie tout à fait, une seconde nature. Les problèmes que soulève une étude de ce genre sont donc simples à poser. Après un examen tout objectif des éléments de la langue et du style, où cependant la connaissance déjà acquise de la mentalité de l'écrivain pourra orienter notre attention et simplifier le travail préliminaire, il s'agira de suivre les inductions délicates qui de l'œuvre mèneront jusqu'à l'homme, de l'expression jusqu'à la personnalité créatrice. Butler a toujours éprouvé quelque peine à écrire, et le résultat ne le satisfaisait qu'après de multiples rédactions. On se demandera donc dans quelle mesure ce style a été conditionné, soit par les idées qu'il traduit, soit par le genre des ouvrages particuliers dans lesquels il se manifeste, soit par les réactions instinctives d'une humeur toute personnelle, ou enfin par des entraînements moins intimes, mimétisme littéraire, soumission à des conseils extérieurs, restes d'une éducation subie. Ainsi verra-t-on se confirmer l'originalité essentielle d'une œuvre dans le grain même de laquelle se reflètent souvent l'effort intellectuel, les qualités morales et même le caractère de son auteur.

CHAPITRE PREMIER

L'ART D'ÉCRIRE SELON BUTLER

Butler n'aimait pas la poésie; du moins le vers lui paraissait-il être un mode d'écriture périmé[1]. Même dans le domaine de la prose, il connaissait les limites de son goût et de ses dons. « There is no concealing the fact, écrivait-il un jour à Robert Bridges qui lui avait envoyé ses poèmes, that it is the business, practical side of literature and not the poetical and imaginative — I mean literature applied to the solving of some difficult problem which may be usefully solved — that alone fires me with hot desire to devour and imitate it[2]. » Cette déclaration demande à être mise en tête d'une étude de ses idées sur l'art d'écrire. Elle nous rappellera que celles-ci ne s'appliquent en réalité qu'à un genre bien particulier d'ouvrages, ceux qui ont pour but d'offrir un exposé moral ou philosophique, une étude, une recherche, une critique. Par avance, un tel point de vue à la fois précise et restreint la portée de notre analyse.

Dans un essai de jeunesse, Butler avait voulu fixer, autant sans doute pour sa propre gouverne que pour le bénéfice des lecteurs de l'*Eagle*, les règles essentielles de l'art d'écrire, telles qu'il les entendait. Cet article — *On English Composition and other Matters* — date de sa vingt-troisième année. C'est, avec les gaucheries inévitables, une courte dissertation assez scolaire d'allure, mais qui, sous l'insistante modestie

1. Cf. les lettres à Robert Bridges, 1900 (*M.* II, 320, 321) : « I am a prose man... I am not a poetically-minded man... » Voir aussi ces jugements dans *N.B.*, p. 192 : « The greatest poets never write poetry — Versifying is the lowest form of poetry; and the last thing a great poet will do in these days is to write verses ».

2. *M.* II, 321. Il ajoutait : « That, and the battering down of falsehood to the utmost of my poor ability ».

du ton, décèle en plusieurs endroits une pointe d'esprit critique. On y sent encore, sans doute, l'influence de l'enseignement universitaire, des auteurs et modèles étudiés, peut-être même des manuels. Mais de toutes ces leçons, Butler a retenu un petit nombre d'idées directrices; son bréviaire littéraire est déjà arrêté pour la vie. Ainsi, avec cet obsédant souci de l'action pratique qui restera un de ses traits dominants, il commence sa carrière, ne sachant encore ce qu'elle sera, en se donnant des principes à suivre, des lois à appliquer. L'intention didactique, presque pédagogique, est le caractère le plus marquant de cette première composition. Beaucoup plus tard, en partie dans ses notes, çà et là dans ses œuvres, mais surtout dans une conférence sur « la pensée et le langage », en 1890[1], il fondera en raison — c'est sa seconde démarche habituelle — les directives adoptées trente ans auparavant.

Il ne nous semble pas nécessaire de respecter ici cet ordre chronologique. Nous rappellerons d'abord comment Butler envisage, d'une part les rapports de la pensée et du langage, d'autre part ceux de l'écrivain et de son style; nous montrerons pourquoi il condamne les modèles en faveur à son époque; nous indiquerons enfin les quelques règles qu'il a lui-même énoncées.

Rapports de la pensée et du langage.

A l'encontre de toute une école contemporaine de psychoogues et de linguistes[2], Butler croit que la pensée existe avant le langage, et qu'elle a pu, qu'elle peut encore en certains cas se passer de lui. L'histoire de l'individu, comme celle de la race humaine, montre que l'expression verbale est une science tardivement et péniblement acquise[3]. La pensée est ce qui rapproche l'homme de Dieu; à son état pur, c'est-à-dire inconscient, elle est ineffable. Pour être saisie

1. *Thought and Language.* Conférence au Working Men's College, 15 mars 1890; refaite, avec un texte modifié, au Somerville Club, le 13 février 1894. Imprimée dans *The Humour of Homer*, 1913.

2. Max Müller, Mivart, A. R. Wallace; cités par Butler lui-même au début de *Thought and Language.*

3. *Thought and Language*, pp. 214, 215.

dans cette pureté, « it must be felt from one person to another[1] ». Dès qu'elle cherche à se manifester d'une manière articulée et sensible, elle change immédiatement de nature; elle tombe dans le fini, dans l'éphémère; elle est vouée à l'effritement et à la mort[2]. Inversement, l'on peut dire que le langage n'existe qu'en fonction de l'idée; il n'a pas, lui, d'état pur; il est déterminé par la volonté d'un sujet de communiquer à un tiers un état d'esprit, un sentiment ou un besoin physique. Aussi, remarque Butler, ce terme doit-il embrasser tous les modes d'expression, et non seulement le mode verbal. Gestes et regards sont un véritable langage; le bon sens populaire l'a depuis longtemps reconnu[3]. Les mots, au contraire du manteau magique de la fable qui rendait invisible son possesseur, ont pour but et pour effet de rendre la pensée perceptible; ils la préparent, par cette matérialisation, à agir efficacement sur les hommes[4].

De cette constatation essentielle découlent les conditions qui définissent le langage. Elles sont au nombre de trois : le langage doit être le véhicule d'une idée; il doit chercher à la communiquer à un autre être en état de le comprendre; enfin il recourt au truchement de signes conventionnels[5]. « A sayer, a sayee, and a convention, no matter what, agreed upon between them as inseparably attached to the idea it is intended to convey — these comprise all the essentials of language[6]. » Il n'est pas indispensable que l'interlocuteur soit une personne différente de celle qui s'exprime. Le cas de l'homme qui pense tout haut et se parle à lui-même n'in-

1. *N.B.* p. 93 (aussi, *Th. and L.*, 221). La remarque des *N. B.* a été ailleurs (p. 192) appliquée par S. B., dans exactement les mêmes termes, à la poésie.
2. *Ibid.*
3. *Thought and Language*, pp. 220 221. Cf. : « When the lady drank to the gentleman only with her eyes, and he pledged with his, was there no conversation because there was neither noun nor verb? Eyes are verbs, and glasses of wine are good nouns enough as between those who understand one another. Whether the ideas underlying them are conveyed by eyeage or by tonguage is a detail that matters nothing. » Allusion à la chanson fameuse, sur un poème de Ben Jonson « Drink to me only with thine eyes — And I will pledge withmine ».
4. Cf. *L. or C.?*, p. 34.
5. Cf. *Thought and Language*, pp. 213, 218.
6. *Thought and Language*, p. 219. — cf. aussi, p. 222 : « I believe I am right in saying that the essence of language lies in the intentional conveyance of ideas from one living being to another through the instrumhentality of arbitrary tokens or symbols agreed upon and understood by bot as being associated with the particular ideas in question. »

firme pas ce principe; c'est le plus souvent, dit Butler, un cas pathologique[1]; mais il suffit, pour que la normalité soit respectée, qu'en s'adressant ainsi la parole il opère, volontairement ou non, le dédoublement indispensable. Noter ses idées, rédiger son journal intime, c'est instituer une sorte de correspondance ou de dialogue entre deux moments ou deux aspects de soi-même. Cette définition du langage englobe et ordonne, aux yeux de Butler, toute la discipline de l'art d'écrire. Elle affirme la primauté absolue du fond sur la forme, de l'idée sur le mot. La pensée peut rendre belle et énergique, ou au contraire grise et pâle son expression; elle lui communique sa flamme, sa pureté, sa grandeur, elle imprime sur elle ses traits et sa couleur; mais l'inverse est impossible; on ne saurait rehausser le charme d'une idée qu'à l'aide de termes évoquant eux-mêmes une autre idée plaisante. Elle exclut aussi tous les genres d'ésotérisme, tous les styles implicites et hermétiques; nul ne saurait parler ou écrire que pour se faire entendre. Gardons-nous par conséquent d'adresser nos écrits à une «clique» trop restreinte. Elle commande enfin le respect du pacte traditionnel qui seul donne leur valeur aux symboles employés; les détourner de leur acception courante, les grouper d'une autre manière que l'habituelle, leur donner par des artifices une pointe ou une force de persuasion qu'ils n'ont pas, c'est le fait de l'illettré ou du snob.

Ces considérations permettent de situer le langage à sa place et avec son importance véritable. L'expression d'un état mental, si elle le fausse, le renforce aussi, lui donne une vie nouvelle sur un plan différent, celui de l'action et de l'influence humaine. Les mots et l'écriture sont les moyens perfectionnés que l'homme a inventés pour laisser une trace (*trail*) de son passage, de sa volonté ou de ses actes; sans eux nulle civilisation ne serait possible[2]. Ils révèlent la réalité cachée comme le révélateur photographique fait apparaître sur la plaque l'image jusqu'alors invisible[3]. « Words impede and either kill, or are killed by, perfect thought; but they are,

1. *Th. and L.* : pp. 213, 214.
2. *N. B.* 96 : « Trail and Writing ».
3. *N. B.* 95 : « Development ».

as a scaffolding, useful, if not indispensable, for the building up of imperfect thought and helping to perfect it[1]. » L'homme, durant toute son existence consciente, vit dans le relatif et l'imparfait, sans espoir de s'en évader jamais. Qu'il se résigne donc à utiliser cette monnaie courante, ces jetons symboliques; s'ils dépouillent la pensée de sa pureté et de sa rectitude premières, ils lui donnent un élan, une portée ou une efficacité qu'elle est incapable de trouver en elle-même. « Some ideas crawl, some run, some fly; and in this case words are the wings they fly with[2]... » Le langage est une véritable richesse; mais, de même que l'argent, il n'a de valeur réelle qu'à condition de circuler; les mots du dictionnaire sont comme des billets de banque au fond d'un coffre, un simple potentiel; des phrases sans signification, un terme employé sans raison sont des billets que l'on brûle, des écus jetés à l'eau : c'est un effort vocal inutile, ou une perte de papier et d'encre. On voit quelle discipline de tels principes imposeront à l'écrivain. Jamais il ne devra perdre de vue que la langue qu'il emploie n'est rien d'autre elle-même que la servante de la pensée[3], et qu'il doit agir avec elle comme un maître judicieux et fort, résolu à se faire servir sans maladresse ni gaspillage. Dans ce but, il la maintiendra dans le strict état de dépendance qui doit être le sien; ensuite, il exigera d'elle son rendement maximum, en chassant comme de mauvais domestiques les mots d'un service insuffisant, et en choisissant les plus zélés et les plus sûrs d'entre eux[4].

L'écrivain et son style.

L'emploi d'un langage comme moyen d'expression et de communication repose donc sur une condition essentielle : l'unanimité dans l'emploi et l'interprétation de chacun des

1. *N. B.* 94 (VI). — Voir aussi *Further Extracts*, pp. 201, 202.
2. *Thought and Language*, 216.
3. *Thought and Language*, p. 218 : (les mots sont) « its servants and appendages. »
4. *God the Known*, p. 29 : « Words are like servants : it is not enough that we should have them — we must have the most able and willing that we can find, and at the smallest wages that will content them. Having got them we must make the best and not the worst of them. »

signes qui le composent. Mais ce n'est là que la théorie d'un mécanisme; dès l'instant qu'un individu a recours à cet instrument pour des fins personnelles, un nouvel et subtil élément entre en jeu; il est cette fois d'ordre psychologique. Entre l'idée qui n'engage que l'intelligence du sujet et son énonciation telle qu'elle touche le correspondant ou le public, est intervenu tout un effort d'élaboration mentale, dont la trace ne peut manquer de se faire sentir; on la relève, par exemple, dans le choix et dans la disposition des termes. Les symboles du langage et les règles de leur emploi, peut-être précisément parce qu'ils sont sommaires et grossiers, laissent place à des méthodes d'approche, de présentation ou d'interprétation variées, où se trahit, dans une certaine mesure, le caractère même de celui qui les utilise. C'est ce que l'on appelle le style. Si humble, si nu, si désintéressé qu'il se veuille, le style comporte une mesure de liberté où doit s'exercer le choix personnel de celui qui parle ou qui écrit. Butler a remarqué que l'étude des tournures habituelles et des expressions courantes du langage peut révéler des aperçus fort instructifs sur la mentalité commune et ses opinions instinctives[1]. Ce qui est vrai de la foule l'est plus encore de l'individu. Un écrivain se laisse toujours confesser par son propre style. A son insu, les regards de l'observateur y surprennent la trace de démarches inconscientes, d'obscurs raisonnements, d'attitudes, de poses qu'il n'a pas lui-même clairement perçues. Il y a parfois de véritables trahisons du style; ce n'est pas dire qu'il rende insuffisamment la pensée de l'auteur, mais qu'il permet de déceler dans son attitude mentale une contradiction, une hypocrisie, une réserve informulée. Butler est habile, dans ses ouvrages de polémique, à dépister sous le style de ses ennemis ces moments d'inattention grâce auxquels il les prend en flagrant délit d'inconséquence.

Mais le style est une émanation si directe et si intime de la personne qu'il ne la trahit pas seulement dans ses imprudences ou son irréflexion; même à ses heures de vigilance, en ses passages les plus lucides, il reflète souvent le portrait de celui qui l'emploie. Certes, il peut être — et Butler le sait

1. *L. or C.*?, 129 : « There is nothing which reveals our most genuine opinions to us so unerringly as our habitual and unguarded expressions... »

mieux que quiconque — un dangereux instrument de dissimulation. « Much lying, reconnaît-il, and all irony depends on tampering with covenanted symbols, and making those that are usually associated with one set of ideas convey by a sleight of mind others of a different nature[1]. » Mais il est rare qu'un critique attentif ne puisse, au tournant d'un mot ou d'une phrase, deviner le mécanisme de l'escamotage; et si par hasard l'ironie reste entièrement hermétique, elle perd tout message, elle cesse d'être un langage. Hors de ce cas, lorsque l'écrivain obéit loyalement au pacte, il s'exprime en toute clarté, et sa pensée ne saurait être mal comprise[2]. Mais même alors, il livre autre chose que sa pensée; les idées ne circulent pas nettes et lisses parmi les hommes, comme des diamants; l'expression orale ou écrite les dispose, les encadre, les frappe, presque toujours, du signe d'une personnalité; l'esprit qui les a conçues, ou seulement quelque temps hébergées, a dû pour les utiliser les sertir dans une monture de son goût et de sa confection. Butler aime, après Carlyle, comparer le style aux vêtements d'un homme. « It is the same with style as with originality ...A man may dress better or worse, but the dress will still be the expression of the man through and beyond which his sincerity or insincerity will appear sooner or later, and it is by these that he will in the end be judged[3]. » Le style d'un auteur est toujours lié par un étroit rapport à son moi le plus secret — ce rapport fût-il un contraste. Il faudra pour l'apprécier une grande prudence et une grande perspicacité. Mais après l'étude préliminaire des qualités ou des défauts apparents de la forme, un effort de réflexion critique permettra souvent de distinguer si l'étoffe et la coupe de ce vêtement et la manière dont il est porté correspondent vraiment au goût, aux moyens, à la conformation de son possesseur. Mieux encore, parfois, que les idées qu'il pare, le style peut trahir l'homme intérieur. Butler écrit à propos de Bunyan : « The words in which a man clothes his

1. *Thought and Language*, 227.
2. *Thought and Language*, 229 : « If we are strict in always connecting the same symbols with the same ideas, we speak well, keep our meaning clear to ourselves, and convey it readily and accurately to anyone who is also fairly strict. »
3. *Proficiency and Originality*, dans les *Collected Essays*, vol. I, Shrewsbury Edition, vol. 18, p. 231.

thoughts are like all other clothes — the cut raises presumptions about his thoughts and these generally turn out to be just, but the words are no more the thoughts than a man's coat is himself. I am not sure, however, that in Bunyan's case the dress in which he has clothed his ideas does not reveal him more justly than the ideas do[1]. » La révélation peut être longue à venir; c'est que le lecteur alors, au lieu de se livrer aux élans de son goût personnel, se laisse influencer par la pression de l'opinion courante, les sentences des juges officiels ou les souvenirs de son éducation. Butler se repentait d'avoir mis tant d'années à découvrir la « médiocrité » foncière de Thackeray et de Tennyson[2]. Mais il y était fatalement arrivé. Tout esprit non prévenu finit tôt ou tard par déceler la mesure de dissimulation d'un style. Une fois ce point délicat atteint, l'œuvre est perçue dans sa sincérité essentielle, et l'écrivain est jugé[3].

Car, « Le style est l'homme même »... Butler ne se lasse pas, tant il lui semble vrai, de répéter le mot de Buffon. Le style reflète les qualités personnelles de l'auteur, le charme ou l'ennui, l'exubérance ou la réserve, la langueur ou la force, l'affectation ou la simplicité, la perversité ou la candeur. « Every man's work, lit-on dans *The Way of All Flesh*, whether it be literature or music or pictures or architecture or anything else, is always a portrait of himself, and the more he tries to conceal himself the more clearly will his character appear in spite of him. » Et Butler ajoute avec une franchise à peine ombrée d'un sourire : « I may very likely be condemning myself, all the time that I am writing this book, for I know that whether I like it or no I am portraying myself more surely than I am portraying any of the characters whom I set before the reader[4]. » Le ton d'une œuvre, remarque-t-il ailleurs, est une émanation directe de la valeur morale de son auteur. Un arbre pourri ne saurait porter

1. *Note Books*, p. 188 : « Bunyan and Others ».
2. *Ibid*, p. 188 : « Diderot on Criticism ».
3. Butler reconnaît cependant qu'en de rares cas le divorce entre la personnalité d'un écrivain et son style est presque absolu. Il avoue préférer le style de Swift à celui de Fielding, alors que des deux hommes, le second lui paraît le meilleur. (*N. B.*, pp. 190-191).
4. *W. of A. F.*, chap. XIV, p. 62. Le « je » représente Overton, le narrateur.

de bons fruits[1]. Et le fruit permet de juger l'arbre. Or, dans l'art comme dans la littérature, ce qui crée le mérite et confère la durée, c'est le degré d'humanité que le créateur a su mettre dans son œuvre. Et où pourrait-il trouver cette source sinon en lui-même ? « It is with books, music, painting and all the arts as with children — only those live that have drained much of their author's own life into them. The personality of the author is what interests us more than his work[2]. » L'écrivain, donc, s'il n'a point en tant qu'homme de repoussants défauts à cacher, trouvera sa meilleure chance de succès dans un style aussi sincère, aussi explicite qu'il le pourra créer. Il y faut un effort ; car toute l'élaboration littéraire tend, si l'on n'y prend pas garde, à obscurcir les traits du portrait moral de l'auteur. Butler, pour sa part, déclare hautement qu'il n'a jamais voulu travailler qu'à rendre ce portrait ressemblant[3]. Ce qui attire l'homme, c'est l'homme, non de vaines jongleries de sons ou de lettres : « What we should read is not the words but the man whom we feel to be behind the words[4]. »

Le style est ainsi le reflet de la véritable originalité de l'écrivain. Celle-ci est une qualité donnée, ou plutôt la somme, le parfum composite de toutes les qualités (avec, ajouterait Butler, quelques défauts). C'est dire qu'elle ne saurait s'obtenir par la recherche et les procédés. Butler avait rédigé sur ce sujet une note importante[5]. « The surest way, écrit-il, to miss originality is to aim directly at it. » Et encore : « Originality is like a man's soul. He who would find it loses it, and he who would lose it finds it. » Elle s'obtient en évitant de songer à soi-même. Certes l'œuvre doit être pleine de l'huma-

1. *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*, p. 144. « A man's style is the essence of the man himself... The corrupt tree may yield specious fruit which shall be sweet, sweet poison to the tooth of the corrupt taster, but a healthy appetite will have none of it. If the work is wholesome, genial, and robust, whatever faults the worker may have had were superficial, not structural. »

2. *N. B.*, p. 107 : « Le style c'est l'homme. »

3. *N. B.* p. 187 : « I should like to put it on record that I never took the smallest pains with my style, have never thought about it, and do not know or want to know wether it is a style at all or whether it is not, as I believe and hope, just common, simple straightforwardness. I cannot conceive how any man can take thought for his style without loss to himself and his readers. »

4. *N. B.* 94, V.

5. Publié seulement dans le Vol. I des *Collected Essays, Shrewsbury Edition*, pp. 229-231.

nité de son auteur, nourrie de son expérience et du meilleur de lui-même; mais il ne doit pas l'y introduire pour le simple désir de susciter l'admiration et la louange. La recherche des chatouillements de l'amour-propre tue le mérite littéraire. « Self seeking in art is Death... [1] » L'art peut et doit être désintéressé. Il suffit que l'auteur s'astreigne à placer au-dessus de tout, dans son esprit, son sujet et son auditoire. Le souci exagéré du style n'est pas néfaste seulement en ce qu'il interpose un voile trompeur entre le lecteur et les idées exprimées; il exerce sur les idées elles-mêmes une influence préjudiciable; il les anémie en détournant d'elles une part d'attention et d'effort; il les fausse par toutes les concessions qu'elles doivent faire à ses exigences, par tous les privilèges, toutes les préséances qu'il revendique sur elles. Ce que réclamera le public de demain — le plus important, le plus juste et le plus redoutable — c'est de connaître dans toute sa sincérité une pensée, une humeur, un caractère; il jugera sévèrement tout écrivain qui, pour le plaisir de quelques snobs, aura mutilé sa véritable originalité.

Butler contre les écrivains de son temps.

Peu d'auteurs ont trouvé grâce devant l'humeur intransigeante de Butler. Homère, Aristophane (parce qu'il a raillé Platon), Shakespeare, Bunyan, Swift, Jane Austen, Disraeli ont, à des titres divers, mérité de lui un éloge d'ailleurs tempéré, une approbation nuancée de réserves. Les autres, il les ignore ou ne les mentionne que pour les condamner. Gœthe, qu'il juge presque uniquement d'après *Wilhelm Meister*, le « dégoûte », et il le range parmi les sept charlatans de la Chrétienté[2]. Ibsen lui déplaît et l'ennuie[3]; Maeterlinck, parce qu'il a choisi de mauvais modèles (Platon, Carlyle, Emerson) verra baisser sa popularité[4]. Dans le domaine anglais, la liste est longue des auteurs qui n'ont

1. *Ibid*, p. 231 : « It is self that is being sought when style or originality is sought, and self-seeking in art is death. »
2. *M.* I, 216, 364; *Further Extracts*, 158, 308.
3. « What little I know of him repels me and, what is worse, bores me. » *Further Extracts*, 319.
4. *Further Extracts*, 318-319.

pas su lui plaire. Citons Walter Scott[1], Carlyle[2], Lamb[3], et même Wordsworth[4]; George Eliot[5], John Morley[6], Meredith[7], Ruskin[8]; Tennyson[9], sa bête noire; Thackeray, qu'il range de pair avec lui[10]; Dickens[11], R. L. Stevenson[12], Matthew Arnold[13], Froude[14], Newman[15], Walter Pater[16], Swinburne[17], Kipling[18]... La condamnation de toute cette littérature est bien près d'être totale. On y discerne deux réactions jumelles, également vigoureuses et tardives. D'abord un sursaut d'originalité authentique, mais à forme surtout négative, une impossibilité manifeste de comprendre et d'aimer ce qui n'est pas étroitement conforme

1. « However great his merit may be, he was capable of writing very glib, self-satisfied rubbish about things he did not understand. » — « What an awful book Ivanhoe is ! » — *Further Extracts*, 339-340.

2. « A fraud » — « A knave or a fool ». *Further Extracts*, 41, 57.

3. Est parfois intéressant, « but more commonly he is forced, faint, full of false sentiment and prolix ». *Further Extracts*, 174 Aussi *M.* I. 355.

4. Il le taxe de prétention (*Further Extracts*, 167) et laisse entendre qu'il est prosaïque, plat et ennuyeux (*N. B.* 116). Cependant, affirme H. F. Jones, il goûtait certains de ses poèmes (*M.* II, 322).

5. Il l'accuse d'avoir plagié dans *Theophrastus Such* le livre des Machines d'*Erewhon* (*Further Extracts*, 90) et laisse entendre qu'elle flattait les goûts du temps, qui l'en a amplement payée (*N. B.*, 160).

6. « A jawing ass » (*Further Extracts*, 213); est « unreadable », à cause de l'influence de M. Arnold (*id*, 209).

7. « No wonder if his work repels me that mine should repel him » (*M.* I. 148). Il a « utterly rejected » le peu qu'il a lu de lui (*N. B.* 185-6). Cependant, en 1902, il éprouvait le désir d'en lire un volume (*M.* II 391). Rappelons qu'en 1871, Meredith, alors « lecteur » chez l'éditeur Chapman and Hall, avait porté sur *Erewhon* un avis défavorable.

8. Il le met dans le même panier que Gladstone et Carlyle (*Further Extracts*, 308).

9. « As for Tennyson — well, Tennyson goes without saying » (*N. B.* 183). Ses vers auraient gâté jusqu'à la musique de Haendel (*N. B.* 115).

10. «How many years, I wonder, was it before I learned to dislike Thackeray and Tennyson as cordially as I now do ?» (*N. B.* 188). Cf. aussi *Further Extracts*, 324.

11. Cf. *Further Extracts*, p. 79 : « I said of Dickens that he was vulgar. 'He is worse than vulgar', said Jones, 'he's moral ». Aussi *ibid.*, p. 102, 304. cf. aussi *N. B.*, 134; *W. of A. F.*, 244, 245. etc.

12. Il lui reproche de s'efforcer laborieusement à acquérir un style (*N. B.* 187). Aussi *Further Extracts*, 327.

13. « Mr. M. Arnold's odour is as the faint sickliness of hawthorn » *N. B.* 184.

14. « If then Froude is our greatest master of style, what are the rest of us ?» *N. B.* 186.

15. Comme pour Stevenson, *N. B.* 187.

16. « Mr. Walter Pater's style is, to me, like the face of some old woman who has been to Madame Rachel and had herself enamelled. The bloom is nothing but powder and paint and the odour is cherry-blossom. » *N. B.* 184.

17. « He is one of these men whose weakness is perfected in his strength. He is never so feeble as when he is trying to be strong ». *Further Extracts*, 316.

18. Est, av ec Stevenson, l'idole d'un public borné. *Further Extracts*, 327.

aux tendances d'un tempérament exclusif. Peut-être est-il retenu par une avarice de l'âme qui l'empêche de se donner, qui économise ses élans et ses abandons. Peut-être aussi son imagination, sa finesse, sa culture sont-elles en défaut, par insuffisance de fraîcheur ou de souplesse. Peut-être est-il tout simplement plus sincère que la majorité des hommes. En tout cas son sens, ailleurs si aigu, du relatif l'abandonne ici étrangement; ce dogmatisme tout personnel, pour procéder de goûts et de défauts au lieu de principes, et ne prétendre engager que lui-même, n'en est pas moins d'une rigidité redoutable. A cette réaction fondamentale s'ajoute la susceptibilité d'un caractère ombrageux qui, profondément blessé dès l'origine par les contraintes de son milieu, garde la haine de tout conformisme intellectuel, et la peur de s'en laisser imposer. Butler repousse avant tout examen les hiérarchies reconnues. Avec ce qu'il croit savoir des mœurs du temps, de l'insincérité régnante, de la sottise moutonnière du public, de l'audace sans scrupule des « cliques », la grandeur consacrée lui paraît plus que suspecte. Cet a-priorisme le conduit à condamner beaucoup d'auteurs sans même les connaître. Ce n'est pas chez lui uniquement de la paresse — bien qu'en certains cas on puisse l'en soupçonner — mais une conviction ferme que sur une morale littéraire aussi fausse ne saurait fleurir aucune œuvre vraiment belle, utile ou profonde.

En dehors des querelles d'idées qu'il peut avoir avec eux, il semble surtout reprocher aux écrivains d'avoir trop cherché à plaire. Ce qui pour Molière était « la grande règle de toutes les règles » n'est aux yeux de Butler qu'une humiliante compromission ou une indigne condescendance. Au lieu de s'adresser résolument au public le plus large et le mieux entendu, qui crée les immortalités les plus durables — celui des générations à venir —, ils ont voulu flatter, dans ses humeurs éphémères, le public limité de leur pays et de leur temps. Il y faut certes moins de courage, et d'abnégation; souvent d'appréciables avantages récompensent cette mauvaise action. George Eliot y a gagné, insinue Butler, une fortune[1]; Ki-

1. ... « Let me assure any one who has money of his own that to write fearlessly for posterity and not get paid for it is much better fun than I can imagine its being to write like, we will say, George Eliot and make a lot of money by it. » *N. B.* 160.

pling se voit idolâtrer de son vivant[1]. Mais ces auteurs sacrifient ainsi à une mode passagère, à un goût sans racines profondes. Les bénéfices qu'ils retirent de cette spéculation à court terme, gloriole, argent ou pouvoir, les paient entièrement de leurs efforts. Ils n'ont pas droit au tribut des gens sensés, et Butler, pour sa part, leur refuse le sien — non sans une ombre de jalousie.

Ce n'est là, cependant, qu'un des chefs de l'accusation. Il en est un autre plus grave. Le parti pris de plaire a conduit les écrivains à subordonner le fond à la forme. Qu'ils l'aient voulu ou non, ils ont dû diluer leur pensée, gauchir leurs sentiments, mettre l'éteignoir sur la flamme claire de leur sincérité, rogner, sous-entendre, orner, travestir leur « message ». Ils ont ainsi miné leurs forces et affaibli leur véritable pouvoir. Les ressources de leur personnalité, leur égalité d'âme, les assises mêmes de leur caractère s'en sont trouvées ébranlées. Ils ont perdu le sang-froid nécessaire; leurs tendances dominantes, leurs goûts essentiels sont brouillés. Une sorte d'anémie les ronge. De là vient, lorsqu'ils s'en rendent compte, tout cet effort que Butler dénonce avec colère, pour orner ces ruines intérieures de séduisantes banderoles et de professions hypocrites : la culture, la ferveur spirituelle, les droits de l'art. « All the « earnestness » and « intenseness » and « aestheticism », and « culture » (for they are in the end one) of the present day, proteste Butler, are just so many attempts to conceal weakness[2]. » Cette abdication de l'idée et même, plus généralement, du sujet devant leur expression est un signe de décadence. L'art italien en est mort[3]. Le « style » a rompu ses chaînes d'esclave et triomphe insolemment, malsainement. Il a fondé ses officines, — les Académies —, il a ses prêtres, ses fidèles, ses dogmes, ses martyrs glorifiés. Il ronge ou déforme les traits véritables des œuvres de lettres. Il est le père de l'emphase, de la déclamation, de la sentimentalité, de l'obscurité, de la préciosité. Déjà en 1858 le jeune essayiste de *On English Composition* regrettait la simplicité des auteurs d'autrefois :

1. Cf. *Further Extracts*, 327.
2. *Alps*, 192.
3. Cf. *Alps*, chap. XII : *Considerations on the Decline of Italian Art.*

« At the present time we seem to lack the impassiveness and impartiality which was so marked among the writings of our forefathers, we are seldom content with the simple narration of fact, but must rush off into an almost declamatory description of them[1]. » Les rapports entre la pensée et son expression sont d'un équilibre délicat ; la seconde, certes, renforce la première, mais jusqu'à un certain point seulement, au delà duquel elle la vide de sa force et tend à se substituer à elle en se prenant pour une fin en soi. Il se crée ainsi un monde de la fiction, un univers littéraire qui n'est que la déformation ou le mirage du monde réel. Au point de vue social et moral, qui est celui qui importe le plus, les dangers de ce divorce sont sérieux. La question du « style » n'est donc pas une question subsidiaire. Elle a d'autant plus besoin d'être résolue que le mal est aujourd'hui devenu plus grave. « We want, écrit Butler, less wordpainting and fine phrases, and more observation at first hand[2]. » La réalité échappe à ces écrivains parce que, tout en s'acharnant à la peindre, ils n'ont plus les loisirs ni la force de l'étudier et de la connaître.

Il y a donc entre eux et Butler, sur ce point, moins une différence de goûts qu'une opposition radicale de points de vue. Chez Butler les idées priment tout. Son style lui sert d'abord à les disposer en les précisant, puis à les transmettre à autrui avec le minimum de pertes. Il est essentiellement un véhicule. Meredith, Wilde, Swinburne, Pater, de Quincey, Dickens veulent, chacun dans sa mesure et à sa manière, conquérir leurs lecteurs ; ils cherchent à ébranler son indifférence en créant des images mentales, en faisant naître des émotions, en suscitant une fièvre. Leur style est l'emploi tactique des armes qui produiront ces chocs, ou des pièges, des leurres, des appeaux qui provoqueront les redditions désirées. Il s'attaque aussi bien à la sensibilité et même aux sens qu'à la raison. Les moyens du langage courant, les mots avec leur signification habituelle, la simple obéissance aux lois de la syntaxe, ne lui suffisent plus. Il a besoin d'autres ressources pour établir un chemin d'ondes de l'âme émue de l'auteur à

1. Dans *A First Year in Canterbury Settlement, with other early Essays*, 1914, p. 207. C'est peut-être Dickens qui est visé dans ces lignes.
2. *Alps*, 156.

celle du lecteur. Butler, à qui les dons profonds de l'artiste font défaut, semble être aveugle et sourd à toutes ces séductions; ou, s'il se sent le moins du monde prêt à y céder (ce qui est rare), il s'en irrite comme d'une tentative d'aliénation de sa liberté intérieure. L'idée de tomber dans un piège, fût-il doux, lui est insupportable. Il déteste la surprise parce qu'elle rompt l'équilibre de son sang-froid, la suggestion parce qu'elle offre à sa raison une prise insuffisante. Romantisme, esthéticisme, impressionnisme, autant que des attitudes morbides de l'être, sont des modes d'expression condamnables. Il tient bien trop, pour sa part, à la moindre nuance de ses idées pour risquer de les laisser se perdre, s'affaiblir ou se mal comprendre en chemin. Dans ses œuvres, il fait une offre marchande et de bonne foi. Les chalands ont toutes facilités pour examiner l'idée avant de l'accepter. Même dans ses passages d'humour ou d'ironie, en ses humeurs les plus hypocrites, puisqu'il en a, il joue franc jeu sur le plan littéraire. Dans *The Fair Haven*, où il s'efforce de tromper un certain public, le jeu de l'ironie et de la parodie est conforme aux règles. Il ne veut rien devoir à des manœuvres suspectes, à l'incantation hypnotique des images, aux effets de la grandiloquence, de la sentimentalité, du pathétique. Il condamne même l'étude et la recherche des diverses qualités du style, la force, l'ardeur, la majesté, la vivacité, le pittoresque, le rythme. Presque partout dans son œuvre, le ton est celui de l'exposé simple et direct, l'écriture vise avant toute chose à présenter les idées ou les faits dans leur plus grande clarté. Tout souci artistique semble en être absent.

Conseils pratiques.

Butler reconnaît d'ailleurs qu'une prose comme celle qu'il recommande n'est pas chose inconnue dans les littératures. Il a même nommé quelques auteurs, désigné une période préférée. Parmi les anciens, Thucydide lui paraissait, en 1858, un modèle à retenir pour son « unadorned gravity » et « the dignity of his simplicity[1] »; notons que ces qualités

1. *On English Composition* (*First Year*, 207, 208).

sont celles-là mêmes qu'il admirera toute sa vie chez Haendel. Par contre il trouve trop travaillé le style de Tacite, et sa brièveté est affectée. Dans le domaine national, il ne semble retenir que les prosateurs du XVIIe siècle et du début du XVIIIe [1], de Bacon à Swift, avec une mention toute particulière pour Bunyan[2]. Il admire chez ces auteurs un style rapide, concis et vigoureux, dont le pittoresque et l'animation ne doivent rien à d'artificielles recettes. Il s'explique l'ennui que lui cause Fielding, dont la personnalité lui plaît pourtant, par le décousu de sa composition, le manque de pertinence des incidents relatés, la longueur générale de la forme. Ni négligence ni affectation : telles sont les deux conditions préalables que doit remplir toute bonne prose. Elles sont négatives, parce qu'elles accompagnent, non un effort, mais au contraire une détente, l'oubli d'un souci, le jeu normal du naturel.

L'essai de 1858 contient, en un timide et cependant narquois désordre, des principes généraux et quelques recommandations particulières. Le Butler d'*Erewhon Revisited* en 1901, n'aurait sans doute pas consenti à en changer un seul mot. L'on dirait même qu'il s'est appliqué à les observer à la lettre, comme pour proclamer par l'exemple l'unité de sa doctrine et de sa technique littéraires. Le premier principe de l'écrivain est de savoir d'abord nettement ce qu'il veut dire; ses pensées, avec leurs nuances harmonieusement disposées, doivent s'organiser dans son esprit avant toute tentative d'expression; c'est au fond même de la mine — la métaphore est de Butler — que doit s'opérer la taille des diamants[3]. Ainsi le plus gros du travail de la composition est tout intérieur. Une pensée claire, bien et longtemps ruminée, sans pièges cachés pour celui qui la conçoit, doit commander une expression, non seulement claire, mais facile.

1. *Ibid.*, p. 205.

2. Voir p. ex. *N. B.*, 188-191, et 191-192 : « The English is racy, vigorous and often very beautiful » — « Whatever else Bunyan is he is not long; he takes you quickly on from incident to incident and, however little his incidents may appeal to us, we feel that he is never giving us one that is not *bona fide* so far as he is concerned. »

3. (He) « will from the mine of his thoughts produce ready cut diamonds, or rather will cut them there spontaneously, ere ever they see the light of day. » — *On English Composition*, p. 208.

C'est l'adage fameux de Boileau et de tous les classiques. La seconde règle est donc de ne pas, par un scrupule ou une timidité d'écolier, compliquer sans nécessité le cours de l'expression naturelle. Une fois nettement arrêtés les contours de l'idée ou de l'œuvre, et éprouvé le besoin de la mettre au jour, il faut torturer le moins possible la forme qui lui est donnée. La continuité de l'exécution est une garantie contre les embûches de la rhétorique, les tentations de l'ornement, l'intrusion désastreuse d'idées nouvelles. Ce principe vaut pour un ouvrage entier aussi bien que pour une maxime. Le véritable écrivain ne cherchera jamais à créer un style[1]. Dans la pratique, cependant, on découvre vite qu'une certaine surveillance est nécessaire. Un auteur peut de bonne foi croire son expression limpide, parce qu'elle s'éclaire pour lui, intérieurement, de tout le travail de pensée qui l'a précédée. Mais son public ne le jugera, inéluctablement, que sur ce qu'il aura mis en noir sur blanc dans son livre. Il lui appartient donc de s'assurer que sa prose ne contient nulle ombre. « It is an author's business, répétait Butler, to make his meaning clear. He must see to it that the manner does not obscure the matter[2]. » La plume encourt une responsabilité vis-à-vis de l'idée.

Ainsi la spontanéité de l'écriture est-elle bridée par la nécessité d'une attention vigilante. Il faut dans le travail une sage lenteur. « Take reasonable pains, recommande Butler, but no more — and, above all, work so slowly as never to get out of breath. Take it easy, in fact, until forced not to do so[3]. » Et ailleurs : « A man may, and ought to take a great deal of pains to write clearly, tersely and euphoniously[4]. » Entendons toujours qu'il ne s'agit nullement d'un effort pour buriner et enjoliver le style. Mais l'expression claire d'une idée, même claire, demande quelque soin. Il admet qu'on remanie trois fois, quatre fois la même phrase, avant d'arriver à parfaite satisfaction. Aller plus loin, comme l'a fait Platon, serait se forcer[5]; mieux vaut alors laisser

1. Cf. Lettre de S. B. à Miss Jones, 1898 : *M.*, II, 295.
2. *M.*, II, 322.
3. *N. B.*, 105 : « Agonising ». Dans la même note : « Never consciously agonise; the race is not to the swift, nor the battle to the strong. »
4. *N. B.*, 186, 187 : « Style ».
5. *Ibid.*, 186.

la phrase en l'état, ou la supprimer. Il est bon aussi de s'astreindre à conserver au manuscrit un minimum de netteté et de propreté. Ce souci purement matériel n'est pas sans influer heureusement, parfois, sur la disposition du sujet traité ainsi que sur la légèreté et la simplicité des phrases.

L'ultime règle, au fond, pour bien écrire, est de n'avoir point de règles. Tenter de suivre des traditions, d'obéir à un enseignement, de copier des modèles est une erreur grave, mère de toutes les maladies du style, de toutes les fautes du goût littéraire. L'académisme — c'est ainsi que Butler appelle ce travers — fausse irrémédiablement toute saine conception artistique. « Learn in doing », enseigne-t-il. « Act more and rehearse less[1]. » Et déjà dans son juvénile essai, il soulignait que les règles ne sont utiles qu'aux faibles, qu'elles entravent les talents robustes. La perfection n'est pas de ce monde; il ne faut pas la rechercher[2]. Chaque pas que nous faisons vers elle nous éloigne du meilleur de nous-même, du peu que nous avons à donner à autrui.

Cependant, l'expérience ne sera pas sans fournir à l'apprenti auteur aussi bien des recettes pratiques de composition que des indications générales pour sa rédaction. Choisir un sujet aéré et sans lourdeur, l'exposer sans hâte ni insistance, le développer sans digressions ni épisodes inutiles, en conservant un lien substantiel entre les diverses parties et le thème central[3]; savoir omettre plutôt qu'ajouter, mais n'hésiter ni ne tarder à introduire les détails nécessaires, si légers qu'ils soient[4]; ne pas se laisser décontenancer par la difficulté de commencer, mais saisir le sujet par le premier angle qui s'offre clairement et facilement, les autres se présentant ensuite d'eux-mêmes[5] : ce sont là quelques directives que la pratique enseigne mieux et plus sûrement que les maîtres, si l'on sait la mettre à profit. Quant aux qualités d'une bonne rédaction, elles sont de ne pas se répéter, de supprimer les

1. *N. B.*, 104-105.
2. *M.*, II, 294, 5. (Lettre à Miss Jones) : « Perfection in writing is an *ignis fatuus*, every one is at times both stilted and careless and more or less unpleasant... So long as we are men and women we must be contented to be as we are and our readers must be contented to take us for what we are. »
3. *N. B.*, 96, 97 : « The Rules for Making Literature, Music and Pictures. »
4. *N. B.*, 102 : « Difficulties » (dernier paragraphe).
5. *Ibid.* (2e paragraphe); et *M.*, II, 295 (Lettre à Miss Jones).

mots superflus, d'être surtout clair, simple et bref. La clarté est un pur devoir d'honnêteté. La simplicité doit être naturelle : « It will not do to write with affected terseness[1]. » La brièveté, enfin, est « the most fundamental principle of art[2] »; mais elle a ses dangers; elle amène facilement l'obscurité, et doit parfois être évitée[3]. Butler, par peur de se compromettre et par haine de dogmatiser, n'aimait pas qu'on lui demandât des conseils ou des critiques. Cette poignée de recommandations est loin de constituer un « Art d'écrire ». Ce ne sont que des indications approximatives, qui cherchent à tenir la balance égale entre la difficulté et la facilité, le scrupule et la négligence, et que Butler lui-même, en écrivant ses œuvres, a parfois oublié d'observer.

1. *On English Composition, etc.*, p. 208.
2. *N. B.*, 186; aussi, *id.* 101.
3. *Ev. O. and N.*, 315, 366; *N. B.*, 102.

CHAPITRE II

L'ÉLABORATION LITTÉRAIRE CHEZ BUTLER

Reconnaissance du sujet.

Les scrupules qui saisissent parfois le critique lorsqu'il s'apprête à forcer l'intimité intellectuelle d'un auteur, à pénétrer le secret de son élaboration littéraire, ne se justifieraient guère dans le cas de Butler, puisqu'il a lui-même complaisamment dévoilé les étapes de la naissance de ses œuvres. Il avait sur la notion de l'inspiration une doctrine d'apparence presque mystique qui cependant, si on la débarrasse du grain d'humour inévitable, ne rappelait guère la conception romantique de l'écrivain vaticinant, ni celle, contemporaine, du « message ». Il ne faisait pas honneur à un Dieu, à une entité extérieure à lui-même, à une vaste et vague spiritualité, des idées qui éclosaient en lui. Mais il aimait se donner vis-à-vis d'elles une attitude de passivité, et même de résistance. Comme les parents d'*Erewhon*, que les non-nés viennent tourmenter jusqu'à ce qu'ils les aient mis au monde, il feignait de ne s'attribuer aucune responsabilité, aucun mérite, dans la conception de ses œuvres. « I never make them, écrit-il : they come to me and insist on being written, and on being such and such... The subjects were never of my own choosing; they pressed themselves upon me with more force than I could resist[1]. » La psychologie de Butler repose fortement sur des analogies physiologiques. L'écrivain n'est ainsi que le moyen qu'emploie une idée pour se donner la vie, une pérennité relative, et des possibilités de reproduction. « Do not hunt for subjects, répétait-il,

1. *N. B.*, 106 : « My Books ».

let them choose you, not you them. Only do that which insists upon being done and runs right up against you, hitting you in the eye until you do it. This calls you and you had better attend to it, and do it as well as you can. But till called in this way do nothing[1]. »

L'inspiration est donc la condition essentielle de l'œuvre de lettres; elle est une élection ou une grâce. L'écrivain ne saurait la susciter par sa seule volonté; mais il peut prendre des mesures, adopter une attitude, s'entourer de précautions, qui lui permettront d'attirer vers lui les idées éparses, de les reconnaître et de les conserver. Ainsi, une fois posée cette première règle de passivité, un champ fécond s'ouvre à l'activité de l'esprit. Butler, pour sa part, n'a pas manqué à ce second devoir. Sa réflexion est constamment en éveil, son attention chôme rarement. Il s'agit d'abord de fournir aux sujets possibles un milieu d'éclosion favorable, de chauffer l'atmosphère où ils préfèreront venir naître. L'idée n'est pas un miracle; c'est un être de vie, une plante. Si nous demeurons par trop indifférents à ces éventualités, les germes qui nous auront choisis risquent de trouver en nous un terrain stérile et glacé, où ils mourront par notre faute. Observer et réfléchir sans cesse, assouplir ses dons, étendre ses connaissances, ce n'est pas essayer de forcer l'inspiration; c'est seulement se préparer à la recevoir dignement et utilement. Les fruits-secs, les arrivistes sans scrupules se torturent pour trouver des sujets dans les idées et dans les livres d'autrui. Butler, par conviction, par paresse et par ennui, préfère ne rien attendre que de lui-même, et cultive surtout sa raison et son expérience. Le cas échéant, l'alcool ou le tabac lui fournissaient un stimulant; il buvait avec modération, mais connaissait tout le prix de l'excitation passagère que procure la boisson, et recommandait qu'on l'utilisât dans des occasions définies, sans hypocrisie comme sans abus[2]. Il fumait beaucoup,

1. *N. B.*, 105 : « The Choice of Subjects ».

2. Cf. *Lucubratio Ebria* (1865) dans *N. B.*, p. 47; surtout *Alps*, p. 46 : « No one can hate drunkenness more than I do, but I am confident the human intellect owes its superiority over that of the lower animals in great measure to the stimulus which alcohol has given to imagination — imagination being little else than another name for illusion. » Quelqu'un s'étant trompé à cette déclaration, Butler fit une note où il précisait sa pensée : « ... in spite of the terrible consequences of drunkenness, man's intellectual development would

d'abord la pipe, puis la cigarette, mais en se forçant à une discipline et à un horaire prévu, pour éviter une emprise excessive. Ainsi, pensait-il, il n'est point de ressources méprisables ni de petits secours pour qui veut favoriser en soi l'activité mentale.

Sitôt une idée germée, il s'empressait d'en noter l'apparition fugitive ou timide, les progrès, le développement. La coucher sur le papier, c'était certes risquer de la fausser. Mais il commençait par de simples repères, des indications, des demi-phrases, des mots isolés[1], dont la discrétion, la touche légère ne pouvaient pas porter tort au fragile nouveau-né. Puis, l'idée prenant corps, il refaisait ses notes, avec chaque fois plus de précision, de netteté et de poids. Les notes publiées après sa mort ne présentent, malgré certaines répétitions, qu'un choix parmi des joyaux déjà taillés. Butler portait toujours sur lui un carnet sur lequel il inscrivait tout ce qui arrêtait son attention, autour de lui comme en lui-même. Mais la substance de ces premières et informes notes était ensuite copiée, après un triage et souvent une seconde rédaction, sur des feuilles d'assez grand format, dont il a laissé six volumes reliés par ses soins, et la matière de trois autres volumes réunis en 1924. Ces Cahiers de Notes sont bien, selon l'expression du peintre Gogin, « a literary larder », avec tout l'encombrement ordonné et les odeurs mêlées d'un garde-manger bien approvisionné. Butler s'astreignait chaque jour au travail, parfois fastidieux, mais jamais esquivé, de recopier ces notes, et de les enregistrer dans un index minutieusement établi; ainsi pouvait-il les grouper, les comparer, les harmoniser. Souvent il reprenait les anciennes, les rédigeait à nouveau, en modifiant la forme et parfois le fond. En 1891, il entreprit de recopier et de reclasser la masse déjà imposante des matériaux accumulés; cette œuvre de patience dura neuf ans[2]. En remaniant ses notes, il les condensait.

not have reached its present stage without the stimulus of alcohol... I do not think I said more than this and am sure that no one can detest drunkenness more than I do ». *N. B.*, p. 343.

1. On trouve ainsi, jetés hâtivement sur le verso des feuillets de ses manuscrits, des mots ou lambeaux de phrases incohérents qui, sans doute, avaient un sens pour lui, marquent peut-être l'éclosion d'une idée, un aspect nouveau d'une idée, ou une idée mort-née.

2. Il y travaillait au British Museum, et lui consacrait chaque jour un temps déterminé.

Mais alors, plus solides et plus vivaces, plus sûres d'elles-mêmes, elles en engendraient d'autres[1]. Ainsi pouvait-il voir surgir, croître ou s'étioler les « sujets » que recueillait son fertile esprit, sans craindre d'en rien laisser échapper.

Le point le plus hasardeux, dans cet effort pour reconnaître et retenir l'inspiration, est de distinguer des autres les idées viables. Butler n'y réussissait pas toujours du premier coup. Le plaisir que l'on éprouve à les ruminer devrait être un critère de leur degré de justesse; mais la question, en fait, est plus complexe, car connaître son véritable plaisir est un art difficile[2]. Butler a souvent eu besoin d'une provocation du dehors pour donner à ses idées, même parvenues à maturité, l'élan qui les lancerait vers leur destin littéraire. Il hésitait à rompre la passivité de la période d'attente et à prendre le parti de l'action. Les pressions intérieures et le poids du sujet n'y suffisaient pas toujours. *A Firsl Year in Canterbury Settlement* a été publié par les soins de son père; *Erewhon* a dû d'être écrit à la Baronne russe et à une suggestion de Napier Broome; *Alps*, la *Vie du Dr Butler*, *The Authoress of the Odyssey*, aux propositions d'un éditeur, *The Way of All Flesh*, aux exhortations de Miss Savage; *Ex-Voto* aux instances des notables de Varallo-Sesia. Inversement, cette timidité foncière le faisait céder à toutes les sollicitations, même lorsque nul plaisir avoué, nul devoir de conscience ne semblait le pousser. Nous avons cité celles qui ont eu un résultat positif, parfois brillant, en lui révélant l'importance de ce qu'il avait à dire au public; mais il faudrait songer aussi à celles qui ont avorté malgré sa docilité et son empressement, parce que les germes en étaient tombés sur un terrain peu propice : ce sont, par exemple, ses tentatives infructueuses pour écrire des romans, ses essais de critique musicale où Miss Savage ne put le persuader de persévérer, les quelques conférences publiques qu'il fit. Parfois, la suggestion acceptée, il lui arrivait de transformer son projet, de le détourner de son premier but ou d'en modifier les proportions. Il faut dire

1. *N. B.*, 100 : « Making Notes. — My notes always grow longer if I shorten them. I mean the process of compression makes them more pregnant and they breed new notes... »

2. Voir notre ouvrage : *Samuel Butler* (1835-1902) : *Etude d'un caractère et d'une intelligence*, p. 462-3.

cependant que ses ouvrages de controverse scientifique ont été écrits sous l'influence d'une décision plus rapide et plus spontanée. Son humeur susceptible le poussait à rentrer dans la bataille chaque fois qu'il pensait avoir renouvelé ses munitions d'arguments ou surpris un point faible dans la doctrine ou le personnel de l'adversaire. D'autre part certains de ses derniers travaux — les nombreux articles sur la question de l'*Odyssée*, ses deux traductions d'Homère, le livre sur les sonnets de Shakespeare, *Erewhon Revisited*, — montrent qu'il avait alors appris à juger plus vite et plus sûrement l'intérêt des idées qui lui venaient, et qu'il avait en partie vaincu ses scrupules, sa timidité d'autrefois.

Composition et disposition des ouvrages.

Plusieurs des ouvrages de Butler se présentent, pour emprunter un terme de graveur, en plusieurs « états » successifs, d'un travail et d'une perfection plus ou moins poussés. *Darwin among the Machines*, *The Mechanical Creation*, et les chapitres du Livre des Machines dans *Erewhon*, sont ainsi trois étapes différentes du même thème. *The Fair Haven* est une réédition, revue et augmentée, de la première brochure sur la *Résurrection*. La matière dont est faite *The Authoress of the Odyssey* avait été auparavant presque entièrement publiée à différents moments et dans différents périodiques[1]. On ne peut dire de presque aucun des livres de ce curieux auteur qu'il est d'un seul jet, qu'il forme un tout uniforme et harmonieux. La psychologie littéraire de Butler est faite d'un mélange de timidité et d'assurance. Une idée, lorsqu'il la reconnaît enfin viable et intéressante, ne lui semble vraiment née à la vie et douée d'une personnalité propre, que lorsqu'il la sait imprimée, circulant déjà parmi le public,

1. Voir la préface de *The Authoress*, p. IX : « The following work consists in some measure of matter already published in England and Italy during the last six years. » Suit l'indication des articles ou notes parus dans *The Athenaeum*, *The Eagle*, *Il Lambruschini*, *La Rassegna della Letteratura Siciliana*, *The Italian Gazette*, et des érudits italiens qui l'ont aidé dans ses recherches. Il continue : « I have now entirely recast and re-stated the whole argument, adding much that has not appeared hitherto, and dealing for the first time fully with the question of the writer's sex. »

provoquant la réflexion des lecteurs et attirant leurs commentaires. La présentation typographique est un baptême. Mais l'idée évolue, se fortifie, vit, prolifère; le sacrement, par suite, doit être confirmé, ou renouvelé, chaque fois que se révèle son insuffisance. Butler n'hésite pas à se ré-imprimer et à se ré-éditer, cherchant à obtenir chaque fois un état plus net ou plus complet de son idée. La bibliographie de son œuvre laisse apparaître ce souci de mesurer pas à pas, par des lettres aux journaux, des articles, des essais, des plaquettes, la force ou le sérieux de ses conceptions[1]. D'étape en étape, il est ainsi amené à l'ouvrage définitif, dans lequel il rassemble et lie (parfois assez mal) une matière déjà éprouvée, des idées qui ont fait leur chemin.

Cette façon de procéder n'est pas sans exposer l'ordonnance générale de l'œuvre au risque de manquer d'harmonie et de cohésion. *Erewhon*, avec le bloc massif du *Livre des Machines* qui en obstrue le cours; *Evolution Old and New*, d'une composition si décousue, avec ses redites, ses digressions, ses citations hors de propos, et son interminable résumé de la *Philosophie Zoologique*; *Unconscious Memory*, avec ses trois premiers chapitres en forme de journal apologétique, *Luck or Cunning?*, où se mêlent les arguments de la polémique la plus agressive et d'intéressantes réflexions philosophiques; *Alps and Sanctuaries*, livre charmant, plein de boutades et de digressions; *The Authoress of the Odyssey*, avec son résumé du poème grec en un seul chapitre de quatre-vingt-cinq pages : tous ces livres sont à des degrés divers mal équilibrés; ils pèchent par un manque complet de composition formelle. Seuls peut-être *Life and Habit*, *Erewhon Revisited* et *The Way of All Flesh* échappent en partie à cette critique[2]. D'autre part Butler s'astreignait difficilement à suivre strictement un plan fixé à l'avance. Il lui arrivait au cours même de leur composition, de modifier profondément l'ordonnance et la matière de ses ouvrages. En écrivant *Erewhon Revisited*, il fit des aventures de Higgs le thème principal du livre, et réduisit le voyage de son fils à n'être qu'un

1. Voir *A Bibliography of Samuel Butler, by A. J. Hoppé* (1925), ou la bibliographie de notre étude sur *Samuel Butler* (ouvrage cité), pp. 497-493.

2. Encore *Er. Rev.* est-il composé de morceaux tout rédigés, de notes et de réflexions depuis longtemps couchés dans les *Note-Books*.

court épilogue, alors que le projet primitif prévoyait un développement inverse. Le début de *The Fair Haven* fut remanié en cours de rédaction, pour obéir à une idée tactique nouvelle[1]. A *Life and Habit*, après lecture du livre de Mivart, il ajouta en hâte cinq chapitres. Les incidents de *The Way of All Flesh*, tel qu'il a été publié, ne suivent pas tout à fait l'ordre que Butler s'était d'abord fixé[2]. C'était chez lui un procédé habituel, inévitable. « All of his books, nous écrivait à ce propos H. F. Jones, quelques semaines avant sa mort, grew and took on other possibilities as he wrote[3]. »

Ce n'est pas qu'il ne comprît la nécessité d'une coordination interne des parties de l'œuvre et de la solidité de son armature logique. Il avait là-dessus, au contraire, des vues théoriques sommaires, mais nettes. Le point capital, dans la technique de la composition littéraire ou artistique, lui paraissait être la « subordination of importances[4] ». Le choix ou l'abondance des détails ne sont rien, s'ils ne s'accompagnent d'un sens suffisamment clair de la hiérarchie de l'intérêt. « What is essential, déclare-t-il, is that no matter how far or how small a distance he (l'artiste) may go, he should have begun with the most important point and added each subsequent feature in due order of importance, so that if he stopped at any moment there should be no detail ungiven more important than another which has been insisted on[5]. » « The difficulty, dit-il aussi, lies in the nice appreciation of relative importances and in the giving each detail neither more nor less than its due[6]. » Il faudrait d'ailleurs relever à l'actif de Butler qu'il savait

1. Cf. dans *Hoppé*, p. 168, une lettre de S. B. au Rev. Fleay, 4 juillet 1872 « I do not send my M. S... I have rather changed my plan. »

2. Le manuscrit de *W. of A. F.* (2e volume, Addenda) comporte une note manuscrite de H. F. Jones : « Originally it was intended that Edward Overton wrote this novel in 1870, as is stated and erased at the end of the Chronology; but as Theobald was afterwards made to live till 1881 and the novel was last re-written in 1884 it may be that some of the dates will require to be reconsidered. — H. F. J. »

3. H. F. Jones à J. B. Fort, Londres, 120 Maida Vale, 4 oct. 1928.

4. *N. B.*, 98 : « Relative importances ».

5. *Ibid.* C'est le procédé qu'il appelle « Eating grapes downwards ».

6. *N. B.*, 100 : « Terseness ». — Il appelait ce don, ou cette méthode, l'impressionnisme. « For impressionism only means that due attention has been paid to the relative importances of the impressions made by the various characteristics of a given subject, and that they have been presented to us in order of precedence » (p. 99).

dans l'exposition de ses sujets faire preuve de prudence et d'un certain esprit constructeur : il aimait prendre ses sujets d'assez loin, les aborder lentement, en n'avançant qu'à pas mesurés et en assurant soigneusement ses bases. On remarque ce trait dès *Darwin on the Origin of Species*, on le retrouve dans *Life and Habit* et même dans *The Way of All Flesh*. D'autre part, après une expérience de trente ans, il parvint, une unique fois, à fournir un effort de composition qui lui permit de revendiquer pour son dernier ouvrage, *Erewhon Revisited*, le mérite d'une disposition ferme et d'une relative unité organique[1]. Il est naturellement impossible d'imaginer s'il aurait pu maintenir et consolider ce progrès, si lent à se réaliser. Peut-être n'eût-ce point été souhaitable; les ouvrages antérieurs ont un charme et un intérêt qu'un souci trop obsédant de la cohésion interne aurait peut-être compromis.

Quoi qu'il en soit, du strict point de vue de la technique littéraire, il y a chez Butler une curieuse lacune; on la remarque aussi bien dans l'aménagement intérieur de ses chapitres que dans le plan général de ses livres. L'allure en est discursive à l'extrême. Le commencement est souvent plus abondamment développé que la fin. Les cinq premiers chapitres d'*Erewhon* ont été écrits non parce que le projet primitif prévoyait un exposé détaillé des explorations de Higgs et de l'entrée dans Erewhon, mais parce que l'auteur s'est intéressé à cette partie de son sujet, et s'est laissé aller à être long. Une citation d'une page, de plusieurs pages, ne l'arrête pas; il la donne en entier, s'il croit qu'elle fortifie son argument. Résumant dans *Evolution Old and New* la vie d'Erasme Darwin, il ne peut se tenir de citer une élégie de six strophes composée par le bon Docteur, et même, sans beaucoup plus de remords, une page de commentaires sur ce poème par Miss Seward[2]. Les digressions foisonnent. Une anecdote qui l'a amusé, un souvenir personnel, un mot piquant ou révélateur noté dans ses carnets, une citation ridicule, un rapprochement, une analogie même sans rapport avec le sujet, ne le sollicitent jamais en vain. Dans un ouvrage comme

1. Cf. *Erewhon*, Revised Edition, 1901, Préface.

2. *Ev. O. and N.*, pp. 189, 190, 191. Le commentaire de Miss Seward est précédé de cette courte excuse de Butler : « Unwilling as I am to extend this memoir, I must give Miss Seward's criticism. »

Alps and Sanctuaries ces défauts deviennent d'allègres qualités. Mais *The Way of All Flesh*, roman selon la conception courante du genre, souffre d'un excès de matière, que l'intrigue, insuffisamment puissante et rapide, ne réussit pas à entraîner. Ses livres sont des « vide-poches », où il déverse, sans exercer un choix sévère, tout ce qu'il possède sur le moment. Il avait — à l'usage d'autrui — des idées sensées sur les lois de la composition. S'il leur a pour sa part rarement obéi, cela tient, sans doute, dans une faible mesure, au caractère de ses œuvres et aux circonstances de leur composition. Mais les raisons profondes doivent être recherchées en lui-même. On peut en indiquer trois. D'abord, cette conviction que l'œuvre littéraire est, non un temple à construire sur un modèle harmonieux, mais une chose vivante qui pousse entre les doigts de l'auteur, avec les élans, les difficultés, les tâtonnements de la nature. Bien qu'il attribue généralement dans les *Note-Books* aux Lettres et aux Arts des buts, des méthodes et un esprit communs, il ne faut pas s'y tromper : il met à part la littérature. Il admirait chez Haendel une ampleur d'architecture, une simplicité de lignes qu'il ne pensait nullement à imiter dans sa prose. L'écrivain, dépositaire ou champ de culture de germes idéologiques, n'a qu'à les laisser se développer et à les transmettre; son devoir vis-à-vis d'eux est un devoir de surveillance, non d'autorité ou de contrainte. Une seconde cause est la méfiance fort nette de Butler pour toute perfection formelle. La perfection ne saurait être imposée à la pensée que par la force et la torture; elle la mutile. Mais la raison fondamentale de cette lacune est peut-être son impuissance congénitale à construire. Le sens de l'harmonie, de la symétrie, de l'équilibre heureux des parties, lui fait assez sévèrement défaut. Il ne suffit pas toujours de « suivre la nature » pour faire une œuvre belle ou vigoureuse. Butler n'a prétendu s'effacer devant elle que parce qu'il se sentait incapable de lui imposer son ordre.

Rédaction.

Malgré sa théorie sur la vanité du style, Butler a cependant consacré beaucoup de peine et de temps à corriger sa prose. La nécessité de remanier périodiquement l'expression d'idées qui, choses vivantes, étaient douées comme tout ce qui vit

à la fois d'une identité et du pouvoir d'évoluer, le contraignait à des rédactions successives. De plus, le devoir de clarté qu'il s'était fixé l'obligeait en écrivant à serrer sa pensée au plus près, et les résultats le contentaient difficilement. Certes, son style, selon le mot de Bernard Shaw, ne sent pas l'huile de la lampe; mais, tel qu'il nous est livré dans ses œuvres, il est pourtant le fruit d'une réflexion et d'une attention vigilantes. Une tournure d'esprit ironique, comme la sienne, va généralement de pair avec une certaine facilité dans le trait, la pointe, la boutade ou la verve. Mais elle n'implique pas des dons particuliers pour l'expression d'idées sérieuses, ou abstraites, ou pour le récit d'événements indifférents. Le style de Butler n'est clair et rapide qu'à force de soins. Certaines de ses lettres, où la préoccupation de trouver toute sa pensée — surtout lorsque celle-ci est au début de l'une de ses entreprises — prime le souci de l'exprimer heureusement, montrent que son premier jet était souvent impur et intermittent, plein de redites, de négligences, de longueurs, d'obscurités. Voici par exemple un passage d'une lettre au Revd F. G. Fleay, datée de juillet 1872. Il s'agit du plan de *The Fair Haven* :

« It is to write a *defence* of the Christian miracles (chiefly dwelling on the Resurrection) doctrine and practice, as against recent objections — and really saying every thing that can be said on the Xtian side as well as one knows how — and especially pulling out the evidence for the reappearance of X^t (*Christ*) after the crucifixion in a way such as never has been done yet, but after many grave apologies and expressions of love for our brethren however sinful, and much insisting upon candour, etc. (I have it (*sic*) well expressed the peculiar line I am taking but no rat can be smelt — it is *deodorised* completely by my method) taking good care that our side shall be fully and fairly stated and then bowl it over again with the stock arguments well worded but left as they stood before[1]. »

On devine ici, sous la texture lâche des phrases, un projet déjà abondamment ruminé, mais qui veut s'exprimer en bloc, sans exposition préparée; les propositions s'enchaînent à la diable, la correction est à peine observée, et le lecteur doit s'y reprendre à deux lectures pour saisir chacune des inten-

1. Lettre reproduite dans Hoppé, p. 166, avec fac-similé en hors-texte.

tions ainsi présentées en un bouquet qui fuse de tous les côtés. Certes, nous admettrons avec Ruskin que le livre se distingue de la lettre, simple communication, par un désir de permanence qui impose à son auteur des soins supplémentaires. Mais le style du livre n'est souvent, et c'est le cas chez Butler, que le style de la lettre plus surveillé, plus conscient de lui-même, comme celui de la lettre rappelle le ton de la conversation ralenti par l'effort de l'écriture, moins spontané, plus appuyé et plus volontaire. Or chez Butler, la conversation, la lettre, la note, l'article, puis le livre, sont, en schématisant un peu, les différentes étapes de la fixation d'un sujet. On peut donc, avec de la prudence, saisir dans la lettre une étape préparatoire du style.

Entre ces premiers brouillons et le style dépouillé, clair et parfois nerveux des ouvrages imprimés, d'abondantes corrections sont souvent intervenues. Les idées originales venaient à Butler sans qu'il les cherchât ; mais le tour qu'il leur a donné n'a pas toujours été une conséquence naturelle et inéluctable de cette originalité; elle lui a coûté des tâtonnements, des révisions, des ratures. Ecrire était vraiment pour lui une tâche. Il se fixait une besogne quotidienne ou hebdomadaire à accomplir[1]. Il a longtemps manqué de confiance dans ses dons d'écrivain, et se trouvait « very unsound and weak as a writer[2] ». « I am not to be trusted to write three lines, écrivait-il à Miss Savage en 1871, unless I can keep them three weeks[3] ». Cette boutade visait une certaine légèreté de ton qu'il feignait de se reprocher, mais elle s'applique aussi bien à ses efforts pour écrire; encore trois semaines seraient-elles un délai trop court; trois ans, ou trente ans, seraient en certains cas, plus proches de la vérité[4].

1. Par exemple, *Life and Habit* a été écrit au British Museum, où il restait tous les jours jusqu'à 1 heure de l'après midi, à raison de quinze pages par semaine, y compris les corrections et la copie. *M.*, I, 254.

2. Jusqu'à la composition de *Life and Letters of Dr S. Butler*; cf. *M.*, I, 237, lettre à Miss Savage (1876) et note de S. B.

3. *M.*, I, 146.

4. « It would probably be correct to say that everything he published was re-written, none of it less than three times, much of it four, five, six and even seven times », dit H. F. Jones. *M.*, II, 76. — Beaucoup des notes des *Note-Books* ont été réécrites plusieurs fois, à des intervalles de plusieurs années; *The Fair Haven* (1873) reproduit de nombreux passages de *The Evidence for the Resurrection* (1865), parfois remaniés et dans une rédaction nouvelle; *L'Erewhon* de 1901 contient quelques pages qui, composées dès 1871, avaient été omises dans la Ire Edition. Voir aussi plus bas, chap. VI, pp. 111,2,3..

CHAPITRE III

ÉTUDE DE QUELQUES MANUSCRITS DE BUTLER

Description des manuscrits.

Cet effort considérable que faisait Butler pour améliorer son écriture et soigner ses manuscrits était une première discipline dont il pensait tirer un profit certain[1]. Son écriture est plus lisible, moins cursive et négligée, dans les brouillons des dernières œuvres ou des dernières notes que dans ceux des premières. Dans le manuscrit d'*Erewhon* (1872), par exemple, elle a des fantaisies, des irrégularités, des négligences qu'on ne retrouvera pas plus tard. Les *d* de la fin ou du milieu des mots montent haut, dans un paraphe rabattu sur la gauche; les *h* et les *j* ont de grands jambages, hors de proportion avec le corps des autres lettres; enfin les lettres d'un mot entier sont parfois séparées les unes des autres. Les corrections, annotations et additions manuscrites qui, portées sur le texte imprimé, constituent le manuscrit de l'édition définitive de 1901, montrent une écriture légèrement plus couchée, plus régulière et plus claire. Les mots sont presque toujours d'un seul tenant, parfois même reliés les uns aux autres. L'ensemble est d'un effet plus continu, plus volontaire et moins primesautier. Pour réduire au minimum le temps perdu, Butler avait essayé, ignorant toute sténographie, de dresser pour son usage personnel une table d'abré-

1. Cf. *N. B.*, 187 (« Style ») : « I have, however, taken all the pains that I had patience to endure in the improvement of my handwriting (which, by the way, has a constant tendency to resume feral characteristics) and also with my MS. generally to keep it clean and legible. I am having a great tidying just now (1897), in the course of which the MS. of *Erewhon* turned up, and I was struck with the great difference between it and the MS. of *The Authoress of the Odyssey.* »

viations. Le manuscrit de *The Way of All Flesh* est à peu près le seul où il ait essayé de les appliquer; encore ne le fait-il pas couramment[1].

Un examen attentif de certains manuscrits — celui de *The Way of All Flesh*, par exemple, — permet de relever quelques fautes d'orthographe : « he choose », pour « he chose »; « sollicitude », (« solicitude »); « his present cureacy », (« curacy »); « goal », (« gaol ») (2 fois); « look », (« looked »); « no long », (« no longer »); « actually », (« actual »); « Ponifex », (« Pontifex »), etc. Ces lapsus montrent que certaines parties au moins de ce manuscrit n'ont pas été relues par lui de très près, et que d'autre part, lorsque son attention était ailleurs ou qu'il écrivait trop vite, il était exposé à commettre de légères erreurs. Ils sont d'ailleurs corrigés, au crayon, par les « éditeurs » du roman, H. F. Jones et Streatfeild. Le texte a subi de leurs mains d'assez nombreuses corrections dont certaines sont signées[2]. Ce sont, tantôt des suppressions de détails qui ont paru inutiles, membres de phrases, propositions entières, courts paragraphes[3]; tantôt de menues émendations de bavures de style, répétitions, tournures maladroites, omissions d'un terme nécessaire ou utile; tantôt enfin un regroupement des masses, soit qu'un long passage ait été scindé en deux, soit, plus fréquemment, que l'on n'ait pas

1. P. ex. : *y*[e] pour *the*; *o'* pour *of*; *wh.* pour *which*; *wht* pour *what*; *cd* pour *could*; *wd* pour *would*; *shd* pour *should*; 2 pour *to*, etc..., sans compter, naturellement, l'abréviation usuelle de « and », représenté par une sorte de petite croix.

2. Des initiales de H. F. Jones.

3. Par exemple, chap. XXIV, p. 103, Edit. Fifield (chap. XXIII, p. 187 du MS.), après : « that has ever happened to me » : « I said I knew all about that but it was not the point; I had a story to tell and must make it clear how things came about as they did — but I cd (could) get no more out of him ». Note au crayon de H. F. Jones : « omit this ». Le paragraphe est plat, maladroit et inutile. — Chap. XLVIII, p. 218, après « out of his wits » : « Why, I do not know, but young men are so silly. I suppose he thought Towneley wd (would) eat him alive. » Réflexion sans intérêt rayée au crayon et omise par Streatfeild. — Chap. LXXVIII, p. 356, après « well alone » : « I have seen a good deal written of late years about what is called the unearned increment of land. I sometimes think that the gentlemen who write about this must have had much the same experience that I have, and be anxious to divert the attention of radical politicians from stock to land; for surely they must know that the increment of railway stocks is sometimes quite as great and quite as rapid as that of land; nor do I see why it is « earned » any more than an increase in the value of land (H. F. Jones : unearned?) Nevertheless they will write about landowners, rather than railway-shareholders. I am well enough content both for Ernest's sake and mine. » Ce passage, non rayé dans le manuscrit, a été supprimé par les « éditeurs ».

tenu compte d'indications de Butler prévoyant l'aménagement de nouveaux chapitres. Nous ne pensons pas que Butler ait laissé des recommandations particulières concernant ces corrections[1]. Mais les « éditeurs », s'ils semblent prendre quelques libertés avec le texte[2], ont seulement substitué leurs soins attentifs à la révision que Butler n'aurait pas manqué de lui faire subir avant toute publication définitive.

Le manuscrit d'imprimeur de la première version d'*Erewhon* est écrit au recto seulement, sur du papier à lettres bleu de grand format[3]. Les pages se composent de bandes proprement coupées et raccordées à la colle forte, qui a laissé de longues bavures jaunâtres. Aucune d'entre elles ne semble entière. L'ensemble du manuscrit est très raturé. Les corrections, très nombreuses au début, le sont moins par la suite, sauf dans le chapitre « *The World of the Unborn* » dont des passages entiers sont biffés et remplacés par des rédactions nouvelles. Ce texte lui-même ne représente pas toujours le premier jet de la composition, car le verso de nombre de fragments laisse voir les ébauches d'une première rédaction. Certains passages ont donc dû être écrits ou recopiés trois ou quatre fois. Le dos des feuillets porte souvent des chiffres, des

1. Un autre genre d'émendation est assez curieux. Au chapitre LXXVII (pp. 350-351) Butler avait par endroits figuré la prononciation « cockney » d'Ellen : *Hernest*, *'ave*, *hif*, etc. H. F. Jones a fait rétablir la graphie correcte de ces mots, de même qu'il a corrigé « doesn't seem to have done him a bit of good » en « hasn't done him ». Peut-être ont-ils songé que, si l'on adoptait ici la prononciation figurée des personnes du peuple, il convenait de l'étendre à tous les passages semblables.

2. Onze pages du manuscrit (25 à 36), manquantes, ont été rétablies par eux (chap. IV et V), en partie grâce à une copie à peu près illisible. — La première page du manuscrit porte, de la main de Butler, l'indication suivante : « Revised. — Finally corrected and ready for press without being further looked at. » Ceci prouve que Butler avait désiré laisser son manuscrit en ordre, espérant qu'après sa mort il pourrait être publié. Cependant, il lui arrivait de retoucher parfois son texte; peu de temps après la mort de Miss Savage, il le faisait recopier par Alfred Cathie, son secrétaire. Un jour, il regarda la copie, et, dans un accès de découragement, la déchira, disant que ce roman avait besoin d'être réécrit de bout en bout. C'est alors que les onze pages manquantes durent être déchirées en même temps que la copie. Il est probable qu'après cet incident, Butler cessa de s'intéresser à son ouvrage. — Le manuscrit de *The Way of All Flesh* est déposé au British Museum, MSS. Dept. n° 39847. Il porte, de la main de Butler, le titre suivant : *Ernest Pontifex, or The Way of All Flesh — a story of English Domestic Life.* C'est une rédaction semi-définitive, d'après des brouillons originaux, mais portant de nombreuses corrections.

3. Ce papier n'est pas toujours de la même teinte. Vers le milieu du MS., Butler a employé un papier plus pâle et une mauvaise encre qui rendent l'écriture difficile à déchiffrer.

calculs, concernant le nombre de pages écrites; ils montrent que Butler se préoccupait du volume que présenterait l'œuvre imprimée[1]. Çà et là, soit en marge, soit au verso, on trouve notés l'indication d'un développement éventuel ou quelque point de repère pour le plan à suivre.

En dehors des manuscrits proprement dits, le British Museum possède plusieurs documents qui jettent un jour intéressant sur le travail de révision et de correction que Butler faisait subir à son texte. Ce sont des exemplaires de certains de ses ouvrages annotés de sa main[2]. Ces annotations ne sont pas seulement des commentaires *a posteriori*, des réflexions nouvelles, une mise au point de l'état présent de ses idées; ce sont aussi, en bien des cas, des retouches de pure forme. Il existe aussi deux exemplaires de *The Evidence for the Resurrection* portant de copieuses notes manuscrites qui sont en grande partie des corrections de style. On y voit Butler, reprenant son « pamphlet » de jeunesse — et sans doute préparant *The Fair Haven* — élaguer des répétitions, resserrer ou préciser son texte. Il semble faire un effort pour atténuer certaines affirmations par trop catégoriques; il se donne plus de peine pour expliquer; çà et là, une phrase est ajoutée pour nuancer, développer ou éclaircir sa pensée sur un point. De nombreux mots ou expressions, d'abord rayés, sont accompagnés de l'indication « *stet* » : preuve d'hésitation ou de scrupule, en tout cas d'une élaboration encore en cours, consciencieuse, méticuleuse et lente.

Du vivant de Butler, *Erewhon* a connu dix éditions. La première, anonyme, date de mars 1872. En juin de la même année parut une 2e édition, « revised and corrected », précédée d'une préface nouvelle dans laquelle l'auteur déclarait : « I have taken the opportunity of a second edition to make some necessary corrections, and to add a few passages where

1. Par exemple, au dos de la page 78 : « 20 pp. of 28 lines = 31 pp. of 30 lines to the page — not counting space for chapters. » Aussi, dos de la page 213, etc. Peut-être supputait-il les frais de l'impression.

2. Et généralement offerts par lui-même au B. M. Ces annotations ne sont parfois que des *copies* de corrections, reportées d'un exemplaire sur un autre dans un but ou dans des circonstances mal définies. C'est le cas, en particulier, de 2 exemplaires de *The Evidence for the Resurrection*, tous deux annotés; la plupart des annotations sont identiques, et celles de l'un des exemplaires ont dû être copiées sur celles de l'autre.

it struck me that they would be appropriately introduced; the passages are few, and it is my fixed intention never to touch the work again . » En fait, toutes les éditions ou réimpressions qui se succédèrent ensuite jusqu'en 1901 se bornèrent à reproduire la seconde édition; il y en eut une troisième avant la fin de l'année 1872, une quatrième et une cinquième en 1873, cette dernière portant le nom de Butler. Enfin, en 1901, revenant sur sa décision « ferme » de 1892, Butler publia une édition (la dixième) revue et considérablement augmentée[1]. Les règlements du « copyright » l'obligèrent, prétend-il, à ce remaniement : « It was necessary, therefore, dit la préface, to revise the book throughout for literary inelegancies — of which I found many more than I had éxpected and also to make such substantial additions as should secure a new lease of life — at any rate for the copyright[2]. » Cette version constitue, à d'insignifiants détails près, l'édition définitive.

Il existe à cet égard deux documents d'un intérêt considérable. Le premier est un exemplaire de la deuxième édition d'*Erewhon*, annoté et corrigé de la main même de Butler[3]. Le second est le manuscrit d'imprimeur de l'édition de 1901. Il est fait du texte de deux exemplaires de l'édition de 1872, collé page par page sur des feuillets d'un format plus grand, et comportant de nombreuses corrections et des additions manuscrites. Il n'est malheureusement pas toujours possible de fixer avec certitude l'ordre de succession de ces corrections. D'autre part, certaines de celles que l'on relève sur le premier de ces documents n'ont pas été retenues dans le second, et ne se trouvent par conséquent pas dans l'édition définitive. Cependant, elles permettent de juger de l'importance considérable que Butler attribuait à la forme dont il

1. *New and Revised Edition*, porte la page du titre.

2. La *Shrewsbury Edition*, 1923, est basée sur l'édition de 1901 « with the correction, dit H. F. Jones, of a few slips and misprints ».

3. British Museum, C. 60.K.9 (North Library). Ce volume offre une particularité curieuse. Dans les trois premiers chapitres certains mots sont soulignés, souvent de plusieurs traits; d'autres portent parfois des indications d'accent tonique; le *e* de la terminaison verbale *ed* est barré. Il a sûrement servi à un étranger connaissant mal la prononciation de l'anglais. Cet exemplaire, pensons-nous, a dû être entre les mains de Hans Rudolf Faesch, le jeune Suisse, ami de Butler, à qui celui-ci faisait sans doute faire la lecture à haute voix.

revêtait ses idées, et de la somme d'attention, de réflexion et de soins qu'elle lui coûtait. Elles sont les meilleurs témoins de son effort; elles peuvent révéler à qui les interroge ses hésitations, ses scrupules, sa conscience, ses maladresses et son habileté, ses dons d'écrivain et leurs limites. Nous les classerons, pour la commodité de l'étude, en des groupes approximatifs que nous passerons rapidement en revue, en en donnant quelques exemples[1].

Les corrections de Butler[2].

I. Ponctuation et typographie. — L'attention scrupuleuse de Butler apparaît au soin qu'il apporte à bien disposer sa ponctuation. Tantôt il supprime, tantôt il ajoute des virgules; dans une énumération, il en remplace une par un point-et-virgule, pour marquer une pause et rompre la monotonie. Ailleurs, il en remplace d'autres par des tirets, pour encadrer une incidente. Il tient du reste, d'une édition à l'autre, le compte de ces signes, car il note en marge quelque part : « This comma is not in later editions. » (*Er. II*, p. 59). Il supprime des parenthèses (*ibid.*, p. 35, deux fois); la page d'après, il hésite, les supprimant d'abord, puis les rétablissant. A maintes reprises enfin, il biffe les italiques de certains mots de la première rédaction (*ibid.*, 13; 30; 72; 195 etc.), remplaçant ainsi une insistance un peu forcée par une discrétion de meilleure tenue.

II. *Suppressions.* — Les émendations consistent d'abord en des suppressions pures et simples, mots isolés, membres de phrases, phrases complètes ou même passages entiers.

Le mot que l'on retrouve rayé le plus fréquemment est la conjonction *that* (« And though every one said (*that*) it would be madness », *Er.* p. 8. « I am afraid (*that*) my

1. Nous ne retiendrons ici, naturellement, que celles qui tendent à changer l'expression de l'idée, et non celles — elles sont nombreuses — qui affectent le fond même.

2. Pour simplifier, nous emploierons les abréviations suivantes : *MS. Er* = Manuscrit original d'*Erewhon*; *MS. W. A. F.* = manuscrit de *The Way of All Flesh*; *Er. I* = *Erewhon*, 1re édition; *Er. II* = *Erewhon*, 2e édition (annotée par S. B.); *Er.* 1901 = manuscrit de la 10e édition d'*Erewhon*.

description... », *Er.*, p. 13. « I knew (*that*) it would frighten him », *Er.*, p. 15, etc.). En plusieurs occasions, ces corrections ne sont pas maintenues dans l'édition définitive, où la conjonction a été rétablie. Plus rarement on trouve un relatif rayé, *that* ou *which* (*Er. II*, p. 132). Le plus curieux est, toujours à propos de *that*, le nombre considérable de fois où le déléatur est suivi d'un « stet » qui conserve la première forme. Ces deux indications (souvent l'une au crayon, l'autre à l'encre) révèlent, non l'hésitation d'un même moment, mais deux étapes différentes dans la révision (cf. p. ex. *Er. II*, pp. 6, 26, 27, 29, 33, 35, 36; 61, 68; 132, etc.).

Sont également rayés lorsque le sens, la clarté ou l'usage ne les exigent pas : l'article *the* (*Er. II*; p. 68 : « (the) next morning » : p. 16 : « blue with (the) evening shadow »); la conjonction copulative *and* (*Er. II*, p. 6 : « The vastness of mountain and plain. (*and*) river and sky »; p. 16 : « ..through which loomed forest and precipice, (*and*) hill side and mountain top » — aussi p. 30, etc.) ou des pronoms personnels sujets ou compléments (*Er. II*, 56 : I; p. 21 : « did verily appear (*to me*). »

Autres suppressions : quelques adjectifs (*Er. II*, pp. 63, 67, 68); d'assez nombreux adverbes (*ibid.*, p. 7 : « That I could (*possibly*) wish for »; titre du chapitre II : « (*Down*) in the Woolshed »; 28 : « (*almost*) impossible »; 32 : « an (*utterly*) impassable gorge »; 33 : « Fording was (*simply*) out of the question »; 52 : « *already* »; 59 : « *at least* »; etc.)

Des expressions idiomatiques ou formules grammaticales inutiles, ralentissant l'allure de la phrase : (*Er . II*, p. 2 : « (*I am sure that*) no one ..; p. 83 : « though (*it is possible that*) I may.. »; ailleurs : « and perhaps (*that he will*) die »; « (*the*) half (*of*) our sense ».

Des indications oiseuses, forcées ou pédantes : *Er.*, chapitre VII : « Greek and Italian (*but, perhaps, more like Giorgione at his ripest, than anything else* »);

Chap. VIII : « and (*she had treated me so well and I*) was so entirely... »;

Er. II, 195 : « deaf to the caller (*even as a man who has no hearing*) ».

Ailleurs encore : *Er.* II, p. 66 (6 mots); p. 85 (2 lignes et demie), etc.[1]

Des phrases inutiles, qui délaient la pensée sans augmenter sa force ou son tranchant : *Er.*, 189 : « But they never tell this to the boy. (*And when he begins to find out how largely compromise has entered into his education, he sometimes compromises* himself, *and those belonging to him.*)»

Des passages entiers, ralentissant et alourdissant la marche de l'intrigue ou du raisonnement :

MS. W. of A. F., p. 3 (édit Fifield, p. 2, après « expected » : un développement sans intérêt sur Haendel; *ibid.*, p. 10 (Fifield, p. 5) : une longue réflexion d'Overton.

MS. Er., chap. VI : un développement sur les dix statues et leur signification; au verso, de la main de Butler : « Shall I cut out about the 10 special enemies ? »;

Ibid., *The Book of the Machines* : Higgs suppose qu'un ami lui a récemment apporté une coupure de la *Pall Mall Gazette*, « which seemed to show that we are beginning to regard the machines as living agents », etc. Suit un extrait de la *Gazette*, d'environ 40 lignes, collé sur papier. On y décrit deux machines, merveilles de la mécanique moderne. Une annotation de Butler porte : « note at the foot of the page or at the end of the chapter as most convenient. » L'ensemble a été supprimé.

Er., chap. XVIII : Dans la première édition, Higgs, en ballon, avait quelques réminiscences haendeliennes, qui furent omises dans *Er. II.*

III. *Compressions.* — Nombreux sont les cas où les correction que Butler apporte à son style ont pour résultat de le resserrer et de le condenser, en élaguant l'inutile et en remplaçant les formes diffuses par des formes plus compactes.

1. Autres exemples : chap. XVI (*Er. II* : XV : « in love with her (*and had resolved that come what might I would certainly marry her, if she would only have me : to this end therefore I now devoted myself.*)

P. 29 : « though I regret to say that I cannot tell what it was (*except that it seemed to resemble that light friable kind of porphyry of which St Michael's and other churches are built at Coventry*) »;

P. 16 : « The weather was delightfully warm, considering (*that it was verging towards autumn, and*) that the valley in which we were encamped must have been at least two thousand feet above sea-level »;

P. 25 (*Er. II*, p. 23) : «... between ten and eleven in the morning (*and the days had begun to shorten*) ».

Exemples : *Er. II*, p. 58 : « It was true that.. » devient « true that.. »

Ibid., p. 86 : « Hence it had come that » = « Hence »; *ibid.* 205 = « It is in our power.. » = « We can ».

Er. 1901, chap. XXVII (p. 288) (ajouté au texte d'*Er. II*) : « Those who take this view hold that he knew how impossible it would be to get the conscience of the nation to accept any legislation that tolerated what it deemed sinful. », corrigé en : « ..to get the nation to accept legislation that it held (to be) sinful ». « To be » a été ajouté lors d'une ultime révision.

Er. II, p. 194 : « ...and checked before we find ourselves in a false position and unable to check it, « = « and checked while we can still check it ».

Er. II, p. 22 : « Yet to proceed alone would be a most difficult and dangerous undertaking » = « ..would be both difficult and dangerous. »

Ibid., p. 196 : « A dead man's eye » = « dead eye ».

Ibid., chap. IV : « The more I thought, the more I was settled in my mind that I would either win for myself the chance of fame and perhaps fortune,... or consent to give up life in the attempt », devient : « The more I thought, the more determined I became either to win fame and perhaps fortune..., or give up life in the attempt ».

Er. 1901, p. 177 : de « On the other hand... » à : « I own therefore... », Butler a resserré en douze lignes un paragraphe de vingt, de ton plus général et sentencieux, et un paragraphe de treize lignes a disparu.

Ibid., p. 184 (« It is a distinguishing peculiarity... ») : *Er.* 1901 a resserré en sept lignes un paragraphe qui en a vingt dans *Er. II*.

Er. II, p. 36 : « It appeared to me to be a most disgraceful piece of carelessness on the part of the missionary, that he should have omitted... » devient : « I thought it carelessness on the part of the missionary, to have omitted... »

MS. W. of A. F., p. 2, contient cette première version : « Mr. Pontifex had developed in ways that were unusual (in those days) for one in his position (at the begin.). His trade was that of a carpenter ». Corrigé en : « Mr. Pontifex was a carpenter by trade. »

Ibid., même paragraphe. Il s'agit des tableaux du vieux Pontifex. Première rédaction : « ...and had the merit of a direct simple-minded painstakingness which made them like the drawings of some early Flemish painter ». Changé, après quelques hésitations, en, « so unaffectedly painstaking that they might have passed for the work of some good early master. »

IV. *Additions et allongements.* — Lorsqu'il ne s'agit pas de l'introduction de nouvelles idées ou de détails utiles, les additions au texte tendent toujours à préciser la clarté du sens ou l'intention de l'auteur.

a) Adjonction de quelques mots donnant plus de simplicité et de clarté à la construction de la phrase :

Er. II, p. 28 : « for I could not realise my situation to myself, being alone, and knowing that... » devient : « ...beyond knowing that I was alone, and that... »

Ibid., chap. XIV, p. 119 (*Er.* 1901, ch. XV, p. 147) : « He was a pillar of one of the other banks, though he appeared to hold some minor office also in these », est précisé ainsi : « He was a pillar of one of the other [kind of] banks, though he appeared to hold some minor office also in the [musical ones] ».

b) Addition d'un détail descriptif : *Er. II*, p. 24 : « Grass and good timber » est remplacé par : « grass and a small bush of stunted timber ».

Ms. W. of A. F., p. 6 (Fifield, 3) : à « we would stand round him », Butler ajoute : « open-mouthed ».

c) Précision d'un fait, d'un incident, d'un moment :

Er. II, p. 23 : « I rolled them neatly inside my blankets; outside these I rolled Chowbok's blankets », est à la fois écourté et développé : « I rolled all these things (together with a flask nearly full of brandy, which I had kept in my pocket for fear lest Chowbok should get hold of it) inside my blankets.. ».

Ibid., p. 67 (1901, p. 74) : adjonction d'une précision supplémentaire : «, and Cold Harbour (as the name of the town in which my prison was should be translated) stood fully 3000 feet above the sea, ».

Er. 1901, p. 156, comporte une parenthèse qui n'est pas dans *Er. II* : « I never could understand (neither can I quite do so now, though I begin to see better what they mean), why... » C'est un discret encouragement à tenter de saisir le sens des deux systèmes bancaires.

Quatre paragraphes plus loin, un passage concernant les caissiers et les directeurs de banques musicales (allusion aux pasteurs de l'Eglise d'Angleterre) a subi diverses modifications. Une phrase a été ajoutée : « Not unfrequently, indeed, they were induced, by what we in England should call undue influence, concealment, and fraud ». A la ligne suivante, « before they committed themselves to either » a été allongé ainsi : « ...to what was practically a leap in the dark », après une alternative que Butler a notée mais non retenue : « — to a course from which retreat was almost impossible ». L'intention de l'auteur est ici évidemment de renforcer ses pointes, d'insister sur sa critique et sa condamnation.

V. *Changements et aménagements divers.* — *a*) Substitution d'un mot à un autre :

« which » est souvent remplacé par « that », plus rapide et plus léger, soit dans *MS. W. of A. F.*, soit dans *Er. II* (p. ex. *Er. II*, pp. 120, 121, 122)

Er. II, p. 120 « whenever » est raccourci en « when »
Ibid, p. 11 : « unexcited » est remplacé par « quiet »
— p. 59: « plateau » — « saddle »
— p. 10 : « the tribe » — « his tribe »
— même p.: « get a word out of him — « ...from him »
— p. 23 : « thus prepared » — « ...equipped »
— p. 38 : « enshrouded with — « ...by »
— p. 55 : « wondrous » — « still »
MS. W. of A. F. p. 16 : « employés » — « subordinates ».

b) Ces corrections de mots sont peu importantes et peu révélatrices. Plus intéressantes sont celles qui portent sur des expressions ou formes grammaticales :

MS. W. of A. F., p. 2 : « My father who [became rector] took the living of Paleham ».

ibid. : « as to be [beyond the necessity of working] no longer compelled to work ».

ibid, vol. II, p. 5 : « But Towneley soon [put a stopper on that] gave him to undestand that he must do as he was bid ». La première locution a paru à Butler trop familière.

Er., *II*, p. 54 (chap. VII) : (such an one as), « like »

ibid., p. 58 : (the moment that), « as soon as ».

ibid., p. 58 : (as soon as), « when ».

ibid., p. 190 (*Book of the Machines*) : « the shell is [a plan] for holding the egg.. », remplacé par : « a thing devised.. », qui est plus précis et concret.

c) Un des aménagements les plus fréquents est le remplacement d'une proposition subordonnée avec « that » par un infinitif avec « to », après un verbe ayant le sens de décider, se résoudre. Ici encore, le résultat est très nettement un allégement de la phrase.

Exemples : *Er. II*, p. 9 : « I [determined that I would] resolved to question him... »

Ibid., p. 10 : « Chowbok pretended [that he expected] to expect his grog... »

ibid., p. 23 : « After much thought, I resolved [that I would] to go forward . »

ibid., p. 23 : « But [fully resolved that I would not] determined not to return ».

ibid., p. 26 : « The more I thought, the more [I was settled in my mind that I would] determined I became either to... »

Modifications analogues :

Ibid., p. 20 : « we always found [that it led us] it lead us... »

Ibid., p. 36 : « [It appeared to me to be a most disgraceful piece of] I thought it carelessness on the part of the missionary, [that he should] to have omitted... »

d) Déplacement d'un mot : *Er. II*, p. 93 : « I came daily in contact » : « I daily came ».

Er. 1901, chap. XXVII (chapitre ajouté), p. 2 (*Er.* p. 288) : « whose advocacy of the rights of animals [had], he admitted, had done much... » Le

déplacement de « had » donne à la phrase une coupe plus logique et un débit mieux rythmé.

e) Arrangement d'une négligence, suppression d'une répétition, d'une maladresse de style :

MS. W. of A. F., p. 24 : suppression de la répétition de « away » et de « way » dans la même phrase.

Er. II, p. 49 : deux « certainly » sont biffés, un troisième à la page suivante est remplacé par « indeed »[1].

Ibid., p. 21 : « [It was not impossible] so far from being impossible, it was... »

Ibid. p. 52 : « I laughed, and motioned my hand across my throat [and pointed] pointing down the valley [also, maning that] as though I was afraid... »

f) Suppression d'une inversion, considérée sans doute comme inutile, obscure ou affectée.

Er. II, chap. XIV (1901, chap. XV, p. 147) : « One thing which I am more sure of than another » = « One thing of which I am more sure than another... »

MS. W. of A. F., p. 21 : « [Vastly merry were we] we were very merry. »

g) Atténuations de certaines expressions exagérées ou trop guindées.

Er. II, p. 18 : « And that with [great] danger » (suppression de l'adjectif).

Ibid., p. 23 : « [ten] six inches in diameter ».

Ibid., p. 24 : « I should [never] not have known... ».

Ibid., p. 25 : « There had been no mistake [soever] whatever... »

Ibid., p. 43 : « [Thoughts, however, soon came crowding in upon me that...]. The thought soon presented itself to me.. » (Atténuation de la force exagérée de l'expression, et banalisation volontaire de l'image).

Er. 1901, pp. 155, 156 (Depuis : « And yet any one could see... » jusqu'à « being unwell ». Ces deux paragraphes ont été modifiés à deux reprises, dans le sens d'une critique plus voilée, plus insinuante, moins brutalement gauche. L'idée

1. En marge du deuxième « certainly », Butler a noté au crayon : « There's another lower down ».

reste la même, mais la forme acquiert une souplesse et l'humour une finesse que n'a pas la première rédaction.

Er. 1901, p. 102 (*Er. II*, 89) : Paragraphe : « It seemed that he had been on the Stock Exchange... » A la cinquième ligne, la phrase, après la légère pause d'un point et virgule, continuait : « but that at length... » Butler, dans l'édition définitive, a supprimé ce dernier « that » qui accrochait la deuxième partie de la phrase au premier verbe « it seemed ». Au lieu d'une seule période de 9 lignes, ricochant lourdement en son milieu, cette simple correction crée deux phrases autonomes.

VI. *Disposition du texte en paragraphes.* — *a*) En de rares occasions, Butler revient sur la disposition première de son texte et bloque plusieurs paragraphes en un seul, ce qui rend le texte plus massif.

Exemples : *MS. W. of A. F.*, p. 4; p. 14.

b) Par contre on le voit fréquemment chercher à alléger et à aérer le texte en faisant de nouveaux alinéas, qu'il indique par le signe de correction [avec, en marge, les initiales *N. P.* (New Paragraph).

On en relève quelques cas dans le ms. de *The Way of All Flesh.* Mais ils sont extrêmement nombreux dans *Er. II*, où nous en avons compté plus de soixante-dix, auxquels il faudrait ajouter quelques alinéas nouveaux que l'on trouve dans *Er.* 1901 sans que l'indication en soit portée sur l'exemplaire d'*Er. II* du British Museum, mais dont il faudrait retrancher aussi plusieurs qui n'ont pas été maintenus.

Exemples : *Er.* 1901, p. 54 : « I thought of these things... » (coupe en deux un paragraphe de 47 lignes).

Ibid., p. 59 : Deux nouveaux alinéas : « The village was just like the one... » et « Lastly I should say... »

Ibid., p. 64 : « Then it struck me... »

Ibid., p. 66 : « I afterwards found... (coupe un passage de 52 lignes).

Er. II, p. 91 (1901, p. 105) porte l'indication de deux alinéas à faire, mais Butler a changé d'avis et ne les a pas conservés dans *Er.* 1901.

Réflexions sur les corrections de Butler.

Il est souvent délicat, et parfois vain ou trompeur, d'étudier de trop près les brouillons d'un écrivain. Dans le cas présent, les conclusions que l'on tirera de cet examen devront rester prudentes. Beaucoup des corrections de Butler sont de celles que n'importe quel auteur aurait sans doute faites au cours d'une révision attentive; elles ne révèlent pas à elles toutes seules le goût ou la personnalité de l'homme. Dans leur ensemble, pourtant, elles semblent imposer certaines remarques qui ne sauraient être entièrement fausses et que nous allons essayer de dégager.

La première est que chez Butler les qualités principales du style sont en quelque mesure acquises. Lettres, notes hâtives, premiers brouillons révèlent çà et là des lapsus, des incorrections, des maladresses, des lourdeurs qui avaient besoin pour être rectifiés d'une seconde et même d'une troisième lecture. La discrète révision que le ms. de *The Way of All Flesh* a subie des mains de Streatfield et de Festing Jones paraît justifiée, dans la plupart de ses interventions. Certes, seul au fond compte le résultat; ce n'est pas faire une critique chagrine de ce style, c'est au contraire le goûter à son plus juste prix, que de chercher à discerner les limites de sa spontanéité. Or, cette langue si souvent simple, aisée, familière, et parfois relevée d'un éclat sec, montre des qualités d'esprit qui ne s'affirment pas toujours sans une certaine lenteur et une certaine maladresse. Elle est en tout cas le produit d'une grande attention et même d'un effort. Les hésitations que nous avons signalées, ces menus scrupules, ces « stet » qui indiquent un balancement du choix, ces pages entières noires de ratures prouvent que Butler se satisfaisait rarement de son premier jet[1]; il est des passages manuscrits dont les corrections successives semblent récapituler sur quelques lignes de texte toutes les étapes des progrès de son

1. Autre exemple : *Er.* 1901, p. 38, dernière phrase du premier paragraphe. Première rédaction : *also,* remplacé par *presently,* puis par *having done so*; *several ducks,* remplacé par *some of the young ducks,* barré une fois, et maintenu; *and,* remplacé par *moreover,* remplacé par *also,* remplacé par *but I was* (*also* ajouté); *well provided for the morrow* (*and next day* supprimé).

style, depuis l'essai *On Composition* jusqu'à *Erewhon revisited*, son ouvrage le plus achevé. Mais elles ne sont pas uniquement un élagage; elles n'ont pas seulement pour but d'émonder la broussaille du style; elles tendent à le resserrer davantage encore autour de l'idée, à lui en faire préciser les contours, à l'encadrer avec netteté et parfois à la soutenir. Voici, à titre d'exemple, les différentes versions d'un passage d'*Erewhon*, p. 284[1] :

1re *version.*	1re *correction*	2e *correction.*	*Version définitive*
The mischief lay in the jar it gave to [that delicate organisation] (all) but those who know that if as Homer tells us conscience greatly boons those who heed it, it can also greatly bane them if they do not keep it in its proper place. The awakened conscience of a nation is a dangerous and uncertain thing to deal with, [and], sleeping consciences are like sleeping dogs, they should be let lie unless the general sanity of their owners is well known.	The mischief lay in the jar it gave to the comparatively few who knew that the suddenly awakened conscience of a nation is a dangerous and uncertain thing.	The mischief lay in the jar it gave to the conscience of all but those who knew that if conscience as a rule generally boons, it can also greatly bane [unless it be well directed]. The awakened conscience of an individual citizen will often lead him to do that in haste which he will repent at leisure, but the conscience of a nation awakened by a prophet who holds himself inspired by an unseen power will pave hell with a vengeance.	The mischief lay the jar which und prohibition gave to t consciences of all b those who were stro enough to know th though conscience as rule boons, it can al bane. The awakene conscience of an indiv dual will often le him to do things haste that he had bett have left undone, b the conscience of a n tion awakened by respectable old gentl man who has an unse power up his slee will pave hell with vengeance.

Mettant à part la deuxième version qui opérait un raccourcissement radical dans le développement de l'idée, les trois autres rédactions ont sensiblement la même longueur, (respectivement 80, 81 et 82 mots). Les différences entre elles sont pourtant considérables. Butler ici émonde ce qui est en-

1. MS. d'*Erewhon*, 1901, chap. XXVI (chapitre nouveau), feuillet n° 7; au dos du feuillet suivant se trouve un brouillon du passage où l'on peut discerner trois corrections successives.

combrant et inutile : « an individual [citizen] »; « [generally] boon »; « [greatly] bane »; et la référence de sa citation « [as Homer tells us] ». Mais surtout il précise : un « it » peu clair, rappelant « folly » cinq lignes plus haut, est remplacé par un sujet précis « undue prohibition »; « that », vague antécédent (to do that in haste which) est remplacé par le mot «things », tout de même plus concret; « who knew » pose une question (comment? pourquoi?) à laquelle la correction « who were strong enough » donne une succincte réponse. Le rappel banal du prophète inspiré (2e correction) cède la place à une description désinvolte et humoristique qui nous ramène sur un plan familier. La pointe : « though conscience boons, it can also bane » est conservée par lui; il aime ce genre d'antithèse simpliste et frappante, encore renforcée ici par l'allitération. Par contre il a supprimé la comparaison entre « sleeping consciences » et « sleeping dogs », qui n'est qu'un rapprochement de mots, et ne peut se développer de façon satisfaisante. Mais l'idée que l'expression contient en germe est développée, à partir de la 2e correction, dans le passage sur la conscience des individus. Les retouches de ce passage, on le voit, n'ont pas pour but exclusif d'en éliminer des bavures ou d'assurer au style une banale correction; elles cherchent aussi à mettre l'idée dans une lumière plus favorable, où ses traits puissent se composer avec une simplicité et une force qui touchent droit le lecteur.

Ce constant labeur de correction jalonne ainsi les étapes d'un progrès réel vers diverses et précieuses qualités. Vers la brièveté d'abord; l'élimination de ces indications oiseuses, de ces détails inutiles, de ces mots superflus opère une discrète compression, et le style, s'il côtoie à de rares moments la sécheresse, acquiert dans les dernières œuvres une densité et parfois une rapidité remarquables. Il ne s'agit pas de ne donner que l'essentiel. Butler, comme on l'a vu, louait le principe de brièveté, mais se méfiait de lui : il ne faut pas qu'il mène à l'obscur, ni qu'il mutile la pensée en rognant ses ramifications, en étouffant ses échos. Etre bref, c'est dire tout ce qu'on a à dire, sans détours, délais ni circonlocutions, mais c'est le dire tout. La simplicité est le second but que se propose ce style. Si les progrès apparaissent ici moins sensibles, c'est que Butler est, dès l'origine, et par nature, l'ennemi de toute recherche.

Cependant ses essais de Nouvelle-Zélande, son « *First Year in Canterbury Settlement* », et même certains passages de la première version d'*Erewhon* recèlent une veine de juvénile gaucherie dans l'expression des choses simples; ces œuvres — il l'a lui-même regretté — ne sont pas toujours exemptes d'une raideur de pose qui tantôt verse dans la « self-consciousness », tantôt dans la « priggishness[1] ». En voici deux autres exemples : le chapitre III d'*Erewhon* (p. 18) contient une allusion rapide à Salvator Rosa et à Poussin, qui n'a rien que de banal. Butler avait noté en marge de son exemplaire : « Explain about Salvator Rosa and Nicolas Poussin ». Plus tard, ayant réfléchi, il ne donna pas suite à cette note, et la raya; un tel développement eût été affecté et inutile. Dans l'édition de 1872 d'*Erewhon*, Higgs arrachait des larmes à Yram en lui chantant des chansons sentimentales italiennes : « Laschia ch'io pianga », « Oh placido il mare », « Se non ho l'idol mio », etc... Cette pointe de pédantisme musical disparaît en 1901, et les romances italiennes sont remplacées par des chansons populaires anglaises[2].

Le style de Butler gagne surtout en justesse et en précision. Son effort, sur de menus points, est considérable; il ne se satisfait que de la perfection dans une stricte objectivité. Faisant le portrait d'Yram, dans *Erewhon* (p. 69), il avait d'abord écrit : « The most delicious eyelashes », ce qui est bien vague et banal. *Er. II* porte, au crayon, la correction : « springy », et *Er.* 1901 a retenu « springing ». Au premier chapitre du Livre des Machines (*Er.*, p. 237), on lit : « The shell is a device for holding the egg »; Butler avait d'abord écrit « a plan », trop abstrait, corrigé ensuite en « a thing devised », qui l'a amené à sa dernière et en tous points satisfaisante correction.

Notons enfin, en certains endroits, le désir de communiquer au style plus de mordant, plus de pouvoir d'insinuation ou d'évocation. Ici, plus encore qu'ailleurs, on voit la forme s'assouplir, s'aiguiser, se comprimer ou se développer sous l'effet d'une

1. Rappelons que le terme « self-consciousness » désigne la gêne particulière à quelqu'un qui se sent observé. La « priggishness » est autre chose : Butler emploie fréquemment cette expression pour dénoncer le pédantisme didactique. Il s'accusait volontiers, non sans un demi-sourire, de ce travers qu'il détestait chez autrui.

2. Il y a d'ailleurs plus de vraisemblance à faire chanter ce genre d'airs par un homme comme Higgs, et plus d'humour à faire Yram se pâmer devant eux.

pensée qui elle-même a modelé et retouché l'idée première. Une note imprimée au bas d'une page de la 1re édition d'*Erewhon* portait : « Is it not time that the old word « kinsman » should be reinstated, and oust the interloper « relation» ?» Elle est remplacée dans les éditions subséquentes (1901, p. 204) par cette version, combien plus nerveuse et surtout pleine de sous-entendus : « What a *safe* word « relation » is ; how little it predicates. Yet it has overgrown « kinsman ». Ailleurs (p. 70), la réflexion de Higgs : « I am not a *great* hypocrite » (1re éditon) a été pourvue d'une pointe ironique en se développant en « I am not a much greater hypocrite than other people ». Le départ de Higgs et de Chowbok (*Er.* p. 16) était signalé ainsi dans la première édition : « With the very beginning of autumn all was ready and we started upon our journey. » Butler ajoute à cette sèche mention une brève notation descriptive qui suffit à donner à ce départ l'importance d'un événement sensationnel, et en précise, par une conséquence presque nécessaire, la date un peu vague : « Everything being now ready, all the hands on the station turned out to see us off, and we started on our journey, not very long after the summer solstice of 1870. »

CHAPITRE IV

LA LANGUE DE BUTLER

Le vocabulaire.

Le vocabulaire de Butler ne se caractérise ni par l'abondance ni par la richesse. Pourtant il ne paraît jamais indigent. Il suffit aux besoins d'une pensée toujours maîtresse d'elle-même, économe, mais non avare de moyens d'expression, et qui ne s'adresse jamais à un public de culture exclusive ou de goût raffiné. Suivant une pente naturelle, sans affectation ni excès, Butler emprunte beaucoup au fonds latin de la langue. Très à son aise dans le fonds saxon courant, il n'y puise qu'avec une sorte de discrétion. C'est qu'il est avant tout un logicien, un moraliste, et un polémiste; les termes qu'il emploie sont ceux qui serviront le mieux l'exposé de son observation, son raisonnement, ou sa démarche. Si on compare ce vocabulaire à celui des autres prosateurs de la même période, il paraît sans doute monotone et peu varié. *Erewhon*, à cet égard, n'est guère supérieur à *The Coming Race*[1], *Life and Habit* à *The Origin of Species*[2], *Luck or Cunning?* ou *Unconscious Memory* aux *Principles of Psychology*[3]. Mais cette absence de profusion ne laisse pas une impression de pauvreté; d'une part, les mots employés cadrent parfaitement avec le ton général des œuvres et les buts cherchés par la pensée; d'autre part leur utilisation est si adroite, dans sa franchise, qu'une plus grande abondance, semble-t-il, obscurcirait la clarté et gênerait le jeu des idées.

1. De Lord Lytton, 1870.
2. De Charles Darwin, 1859.
3. De Herbert Spencer, 1855.

Butler sait d'ailleurs faire appel, le cas échéant, à toutes les ressources de sa culture ou de son expérience. Ce relativiste impénitent se garde du pédantisme que serait une trop stricte simplicité. On relève de loin en loin sous sa plume un terme docte, scolaire ou banal, héritage sans doute de ses années de Cambridge. Le manuscrit de *The Way of All Flesh* revèle une curieuse tendance à employer la forme rare ou désuète de certains mots : « evangelicism », « demurity », à laquelle Streatfeild substitua les formes plus courantes « evangelicalism », « demureness ». Les premiers récits de Butler (*Crossing the Rangitata*, par exemple), contiennent des clichés qu'il abandonnera vite : « whereon my mind misgave me » — « in a sore plight » — « from thence » — « highly culpable » — « I dare not affix any certain width » — « accomplished » (= terminé)[1]. Çà et là un adverbe lourd (« whithersoever », *Er.* 28), un adjectif un peu recherché (« adroit », *Er. Rev.* 96) subsistent encore dans les œuvres postérieures, mais ces mots sont si peu fréquents qu'ils ne sauraient être signalés que pour mémoire.

Un apport à peine plus considérable est celui des termes techniques des métiers, des arts ou des sciences. Ici encore, on note un progrès vers la simplicité. *First Year* laisse apparaître une junévile délectation dans l'emploi des vocabulaires spéciaux qui disparaîtra presque entièrement avec l'âge, ne laissant à l'auteur plus rassis qu'une honte légère. Citons, par exemple :

Le vocabulaire nautique : « we lay hove to under a close-reefed main topsail » p. 12, expression d'ailleurs expliquée immédiatement après à l'usage des profanes; « The yards were braced sharp up », « She ships few or no seas » (même page); « The vessel sits bolt upright, steering a S. S. W. course, with the wind nearly aft », p. 15; « The royals were stowed, so were the top-gallant-sails, topsails close reefed, mainsail reefed... » p. 20. Butler ne s'est jamais vraiment intéressé à la mer ni à la navigation. *Erewhon* contient bien le court récit (deux pages) d'un voyage en mer, mais on n'y trouve pas à proprement parler un seul terme de marine.

1. *First Year*, pp. 143-148. *Crossing the Rangitata*, extrait, comme une partie de *First Year*, de deux articles publiés par Butler dans *The Eagle*, de Cambridge, n'a pas été revu par le Reverend Thomas Butler et est donc un exemple du style original de Butler à cette époque.

Le vocabulaire colonial : attelages de « bullocks » (« leaders, polars, body-bullocks, off-bullocks, near-bullocks », etc., p. 95), la végétation néo-zélandaise (« Irishman, snow-grass, spaniard » etc.), les termes géologiques ou géographiques (« gully, terrace, gorge, swamp, creek, spit,» etc.), le langage des « settlements » (« a run, a station, a cadet, fresh, nor'-wester, burnt-ground, saddle-flaps, lambing ») et son argot (« burster », p. 110, « skillion » [skilling], p. 139).

Les noms d'animaux ou de plantes : Butler est assez prodigue de termes savants désignant des familles d'animaux ou de plantes; ce sont là, semble-t-il penser, des noms comme ceux qui ont cours parmi les hommes, et auxquels on ne saurait se tromper; il n'y a nul pédantisme à s'en servir. Ses connaissances en zoologie et surtout en botanique sont relativement étendues. (*First Year*, p. 116-117 : « Hymenophyllum tunbridgense, Asplenium trichomanes, Adiantum nigrum, Capillus veneris, Blechnum boreale, the Ceterach, Ruta muraria, the Cystopterids, Woodsia, » etc.; *Life and Habit*: a strobila, a medusa(92), Echinoderms(97); *Alps* : Asplenium alternifolium, Woodsia hyperborea (p. 37), Polypodium vulgare (p. 242) et *passim*; *Note-Books*, *passim*, et 272 : Woodsia ilvensis, Asplenium trichomanes etc.) Plus souvent encore, il se sert des appellations vulgaires : par exemple pour les plantes : *Alps*, p. 199 et 200, crocuses, lichen, moss, grass, barberries, mountain ash, mountain elder, dwarf oaks, alder, nut, mulleins, chickory, gourds, chesnuts; 285, « Tiger and Turk's cap lilies, and the flaunting arnica »; *First Year*, pp. 115-117, soldanellas, auriculas, cowslips, gentians, anemones, violets, michaelmas daisy, spaniard, swede turnip, tutu, myrtle, ferns, cabbage-tree, flax, tussock-grass, spear-grass, Irishman; — pour les animaux, voir *First Year*, pp. 117-125, et *Alps*, *passim*.

Le vocabulaire abstrait des sciences et de la philosophie lui fournit les termes nécessaires à ses ouvrages sur le transformisme, sur la mémoire, l'habitude, l'hérédité. Il les réduit au strict minimum; il se méfie d'eux, d'abord parce que sa science est incertaine et aussi parce qu'il craint que ces étiquettes savantes n'obscurcissent ou ne faussent la réalité. Ici l'évolution se fait en sens inverse, et *Life and Habit* contient moins de ces termes qu'*Evolution Old and New*, *Un-*

conscious Memory ou *Luck or Cunning?*. Butler, engagé dans une série d'études et de polémiques auxquelles il n'était pas préparé, a dû se munir peu à peu, sans méthode et d'ailleurs sans plaisir, de l'appareil philosophique strictement indispensable. Les formules fondamentales, les mots-clefs, se trouvent dans son premier ouvrage, mais beaucoup appartiennent encore au langage courant : « heredity, progeny, offspring, identity, personality, metagenetically » (p. 92), « atomic, proboscis, ovum, impregnate, embryo, residuum, etc. » Dans les trois autres livres, ce vocabulaire s'étoffe et se complète — on n'ose dire s'enrichit. Il emprunte des noms : « Function, purposiveness, longevity, teleology, structure, latency » (*Ev. O and N*); « volition, nudulation, equilibrium, organism, disruption, molecules, omnipresence, » (*Unc. Mem.*); « corollary, discontinuity, correlation » (*L. or C.. ?*); des adjectifs : « mutable, immutable, specific, homologous, rudimentary » (*Ev. O. and N.*); « molecular, organic, inorganic » (*Unc. Mem.*); des verbes : « interact, fuse, diffuse, generate »; des clichés savants : « struggle for life, natural selection, survival of the fittest, descent with modification, functional independence, reversion to feral characteristics, contradiction in terms, sterility of hybrids, reproductive system, latency of memory, the physics of memory ». Ces vocables ou expressions sont la plupart du temps étroitement enchaînés à la trame même du style, mêlés au reste du vocabulaire et confondus avec lui; çà et là pourtant on a l'impression que l'auteur ne les emploie qu'à son corps défendant, parce qu'il s'adresse alors à un clan de savants professionnels, et pour parler le seul jargon qu'ils feignent de comprendre.

Il faut mentionner aussi l'emploi constant de mots et d'expressions étrangères. La langue anglaise, si elle est douée d'un admirable pouvoir de description du réel, d'évocation et de suggestion, reste un peu indigente ou brutale dans l'expression des rapports abstraits, des nuances d'idées. Butler a recours à toutes les ressources de sa culture philologique. Le grec et l'italien l'aident assez peu (colline, discreta posizionina, sotto voce; l'antithèse *gnôsis-agapè* est un de ses balancements critiques favoris). Mais le français et le latin sont abondamment mis à contribution. Il est facile en feuilletant l'un quelconque de ses livres d'évaluer approxima-

tivement la proportion des expressions étrangères qui s'y trouvent et qui sont presque toujours imprimées en italiques; il y en a une au moins toutes les deux pages. Ce n'est pas la manifestation d'un pédantisme ridicule et vain, ni une négligence d'homme cultivé, sur qui pèse le poids de ses lectures. L'emploi de ces éléments est toujours judicieux et purement utilitaire; ils suppléent à des lacunes de la langue. Citons, pour le latin : « meum, tuum, factotum, status quo, bona fide, ipso facto, curriculum, pro tanto, viva voce, voce sua, more suo, ex tempore, ultima ratio, a priori, prima facie, persona grata, de novo, quà, ex hypothesi, per saltum, ne plus ultra, usque ad nauseam, ad infinitum, » etc.; pour le français : « en rapport, début, claqueurs, raison d'être, de rigueur, à propos, au pied de la lettre, savoir-faire, entrée, confrérie, entêté, malaise, étiquette, faux pas, par excellence, coup de main, épris, protégé, insouciance, rapprochement, de haut en bas, coup, outré, ensemble, collaborateur, façon de parler, hors de combat, cul-de-sac, au fait (with) » etc. Parfois, l'expression latine, au lieu de jouer un rôle grammatical dans une proposition, forme une incidente autonome : «mutatis mutandis, exceptis excipendis, solvitura mbulando; ailleurs, enfin, elle s'en échappe complètement et devient citation « Cantabit vacuus » (*W. of A. F.*, 305). C'est le seul moment, et il se présente assez rarement, où l'emprunt étranger peut faire figure d'ornement. Partout ailleurs, il constitue une ressource supplémentaire que Butler utilise avec franchise et précision.

On relève enfin dans cette langue quelques exemples de mots ou d'expressions créés de toutes pièces, soit que Butler ne trouve point de terme à sa convenance, soit qu'il subisse l'entraînement de son humour ou de sa fantaisie. Il forge des termes simples comme « larvahood, caterpillarhood » (*Life and Habit*, 232 et 147), « gorilla-hood » (*Lucubratio Ebria*, *First Year*, 188), « mannery », sur le modèle de « machinery »[1], « cycularity »[2], « chattery and smattery » (*W. of A. F.*, 118). Surtout, il met à profit une veine particulièrement

1. « Are there not probably more men engaged in tending machinery than in tending men? Do not machines eat as it were by mannery?». *Er.*, p. 250.
2. *Unc. Mem.*

féconde de l'humour populaire anglais : avec un cliché familier, une citation rebattue, il forge un pseudo-nom ou un pseudo-adjectif. La phrase y gagne en pittoresque concentré, en ironique solennité, ou plus simplement esquive ainsi quelque embarrassante circonlocution : « their fitful tumble-aboutiness » (*N. B.*, 266); « (Nature is) one long This-way-and-it-isness and, at the same time, That-way-and-it-isn'-tness » (*N. B.*, 226); « The heart-to-heartness of the thing » (*Thought and Language*, 221); « A ship's-figurehead, commercial-hotel sort of being » (*Sanct. of Montrigone*: *Hum. Hom.*, 161); « a very wicked-fleeth-when-no-man-pursueth frame of mind » (*Erewhon Revisited*, 161); « A Giovanni Bellini's Loredano Loredani kind of expression » (*N. B.* 258); « the fear-of-giving-themselves-away disease » (*Er.* 231, et *N. B.* 293); « confine it within a thus-far-shalt-thou-go-and-no-further » (*Thought and Language*, 215). Ces créations ne sont pas très abondantes; Butler n'en fait pas un procédé mécanique. Elles montrent, à tout le moins, que sa capacité d'invention verbale ne se sent, le cas échéant, limitée par aucun scrupule mal placé de dignité ou d'étiquette littéraire.

Ni la couleur ni le relief ne distinguent ce vocabulaire[1]. Il paraîtra un peu sec et pâle à qui aime le pittoresque. Les mots-images n'y sont pourtant pas rares. L'action, lit-on dans *Luck or Cunning ?*, p. 76, « is the throe of thought and thing, the quivering clash and union of body and soul ». Mais dans cet exemple le doublement de la seconde image par le mot abstrait « union » laisse voir que Butler, en s'exprimant ainsi, cherche plutôt à mieux délimiter une idée qu'à ébranler l'imagination de son lecteur en évoquant un spectacle ou en provoquant une émotion. Son vocabulaire est choisi pour exprimer de la pensée, non pour toucher les sens; ou bien pour décrire un aspect de la réalité, non pour le suggérer par un choc intuitif. Ses dessins, ses tableaux, sa musique et son style se ressemblent sur ce point; deux choses y dominent, la ligne et l'intention intelligente. Leur ambition est

1. Butler avait pourtant sur la couleur des idées intéressantes et justes — idées de théoricien. Cf *N. B.*, « Colour », 141-144.

de composer le sujet à coup de traits nets, appliqués et méthodiques, parfois minutieux et monotones, parfois schématisés et rapides, mais qui chacun ont une portée, une valeur, un but. Même lorsque l'humour règne, toutes les touches sont disposées en fonction du « puzzle » central, du sous-entendu. Son désir de fidélité à la vérité et à la nature, que par peur des attitudes « académiques » il regarde la tête droite et les deux yeux ouverts, lui interdit les interprétations de l'imagination et du sentiment. Si donc — dans l'ensemble — le pittoresque et la richesse verbale font défaut à sa langue, ce n'est pas exactement qu'elle soit pauvre ou anémique par nature, c'est que les préoccupations qui la guident lui imposent un vocabulaire d'un « rendement » différent.

Cette langue, si elle s'y hausse parfois, se maintient rarement sur le ton de la dignité et de la gravité. La perruque, pour elle, n'est qu'un déguisement. Même à ses moments les plus philosophiques, au cours de ses démonstrations les plus sérieuses, elle retombe vite, comme honteuse d'avoir raidi un instant sa démarche, dans le vocabulaire le plus simple et le plus courant. Les toutes premières compositions de Butler, révélaient même une pointe de familiarité un peu agressive qui s'émoussa vite[1]. Le style des œuvres de la maturité a dépouillé toute pétulance de mauvais goût. A moins d'impossibilité absolue, les termes auxquels il a recours sont les plus transparents et les plus familiers, ceux qu'emploierait un Anglais de culture seulement moyenne. Dans *Life and Habit*, par exemple, qui est plein de citations, Butler reproduit un passage du Dr Carpenter traitant d'expériences faites sur des grenouilles. Mais le style du savant biologiste lui paraît si obscur qu'il croit devoir, après l'avoir donné dans son texte intégral, reprendre ce passage en termes plus simples et plus clairs; il supprime des expressions inutiles (« spinal cord », « connected », « stimulants »); il remplace des expressions compliquées ou recherchées par des tournures plus courantes (« consentaneous motions » par « concert », « portions » par « piece »); surtout il comprime,

1. *Crossing the Rangitata*, p. ex. contient nombre d'expressions désinvoltes comme : « in fine style », « by the way », « she did drop in for a sousing », « to swim for it », etc.

supprime, émonde, clarifie : « If you take a frog and cut it into three pieces... » dit-il limpidement. Ce langage lui suffit, fût-ce pour exposer une expérience scientifique[1]. Encore est-il ici sérieux, utilitaire et de bonne foi. Ailleurs, cette tendance sert son humour même, dont la formule la plus habituelle consiste précisément à présenter en des termes familiers des sujets relevés, des idées abstraites ou de lointains paradoxes. Butler puise rarement dans les vocabulaires des sciences, de la critique littéraire, de la philosophie, des métiers ou des sports; il n'appartient à aucune spécialité fermée; son domaine est celui du sens commun qu'il partage avec l'homme de la rue; encore prétend-il — un peu trop haut peut-être — choisir son quartier, et préférer celui de Tottenham Court Road[2]. En réalité, sa langue est presque aussi éloignée du « cockney » londonien que du vocabulaire distingué de Messieurs Butcher et Lang. Son trait distinctif est surtout l'absence de recherche; mais l'impression de familiarité qu'elle donne provient moins des mots eux-mêmes que de leur arrangement. On ne saurait y déceler la moindre trace de vulgarité.

En somme, la qualité fondamentale de ce vocabulaire est la précision cherchée dans la simplicité. Si le nombre de

1. *L. and H.*, p. 116. Voici, côte à côte, les deux passages, qui dans l'ouvrage forment deux paragraphes consécutifs :

(Dr. Carpenter) « Again we find that such movements may be performed not only when the brain has been removed, the spinal cord remaining entire, but also when the spinal cord has been itself cut across, so as to be divided into two or more portions, each of them completely isolated from each other, and from other parts of the nervous centres. Thus, if the head of a frog be cut off, and his spinal cord be divided in the middle of the back, so that its fore legs remain connected with the upper part, and his hind legs with the lower, each pair of members may be excited to movements by stimulants applied to itself; but the two pairs will not exhibit any consentaneous motions, as they will do when the spinal cord is undivided. »

(Butler) « This may be put perhaps more plainly thus. If you take a frog and cut it into three pieces — say the head for one piece, the fore legs and shoulder for another, and the hind legs for a third — and then irritate anyone of these pieces, you will find it move much as it would have moved under like irritation if the animal had remained undivided. but you will no longer find any concert between the movements of the three pieces; that is to say, if you irritate the head, the other two pieces will remain quiet, and if you irritate the hind legs, you will excite no action in the fore legs or head. »

2. Rue populaire de Londres, dont Butler opposait volontiers le langage à celui de Wardour Street (Soho), qui lui paraissait être symbolisé par le style des savants traducteurs d'Homère, Butcher et Lang.

termes d'origine anglo-saxonne qu'il utilise est relativement limité, c'est que Butler se méfie instinctivement des mots qui suggèrent plus qu'ils n'expliquent, qui impressionnent les sens plutôt qu'ils ne décrivent. Il veut qu'à aucun moment les termes employés ne dépassent chez le lecteur la portée stricte qu'il leur assigne. Il reste leur maître, et ne se laisse jamais entraîner par eux. Il n'a rien, certes, d'un philologue, d'un étymologiste; mais il sait combien importante est la nécessité de s'accorder sur la signification des termes courants; d'où l'intérêt souvent maladroit qu'il porte au sens exact des mots et à leur définition claire. On le voit se livrer à des recherches étymologiques, s'arrêter à comparer deux synonymes apparents, à raconter l'histoire d'un vocable. Parfois, faute de véritables lumières, sa curiosité s'engage à faux et aboutit à une erreur[1]. Mais sa préoccupation n'en demeure pas moins évidente, de n'avancer que des termes éprouvés, d'une origine reconnue, d'un sens nettement circonscrit. Un mot se doit de représenter une notion précise. Un autre terme, fût-il voisin par la forme, par l'étymologie ou par le sens, ne saurait être que l'étiquette d'une nuance d'idée substantiellement différente. C'est pourquoi il rapproche, parfois, ces mots cousins, soit pour montrer leurs différences perceptibles, soit pour marquer au contraire par quelles étapes s'opère dans l'esprit populaire la confusion graduelle de l'un et de l'autre. Si les mots, comme il l'affirme, ne doivent être que nos serviteurs, ils n'en sont pas moins doués d'une véritable personnalité. La langue de Butler est fondée sur le juste respect de ces entités délicates.

La phrase.

La « rhétorique » de Butler n'a en elle-même rien d'ex-

1. Par exemple : *Er. Rev.*, p. 18 : « I should perhaps explain to English readers that a billy is a tin can, the name for which (doubtless of French Canadian origin) is derived from the words « faire bouillir ». (Inexact d'après le Dictionnaire d'Oxford) — Voir aussi : « «Waitee » (*Alps*, p. 41), mot de patois italien que S. B. croyait d'abord emprunté à l'anglais; il reconnut lui-même son erreur (*N. B.* 350); « Scheria means «Jutland», a piece of land jutting out into the sea. » (*Authoress*, 31, note), étymologie doublement inexacte, puisque, comme Butler s'en aperçut lui-même, Jutland signifie la terre des Jutes, et que d'autre part (voir Ph. Champault, *Phéniciens et Grecs en Italie*, p. 90), Scheria voudrait dire en réalité « La roche noire ».

ceptionnel ni de remarquable. Nous ne relèverons donc, sous la présente rubrique, que les constatations qui pourraient permettre une appréciation plus juste de son effort littéraire, de ses dons d'écrivain ou de ses qualités d'homme.

a) *Structure, unité et volume de la phrase.* — Le style de Butler est, à l'ordinaire, tout le contraire de redondant. La tautologie, le pléonasme, la circonlocution y sont rares. Encore les cas que l'on y relève sont-ils difficiles à critiquer, car l'auteur pourrait alléguer que ces mots concurremment employés ont chacun leur nuance propre, ou que sa circonlocution exprime plus pleinement l'idée que ne le ferait un raccourci[1]. C'est surtout lorsqu'il tente, par exemple, de mettre sur pied une définition que l'on discerne un léger entraînement à tomber dans ces errements. Mais toute définition consciencieuse ne s'expose-t-elle pas presque inévitablement au risque de longueur ? Butler, étreignant une idée dont il veut silhouetter le moindre contour, cherche avant toute chose à éviter l'obscurité et le vague; la brièveté, il l'a noté, peut être en de telles circonstances l'ennemie la plus sournoise de la clarté. Voici cependant un exemple qui paraîtra peu justifiable; il est extrait de *Thought and Language*, dont la forme définitive est de 1894, mais qui fut à l'origine une conférence, genre dont le ton oral peut admettre, il est vrai, quelque mollesse ou quelque abondance : « I believe I am right in saying (précaution oratoire) that the essence of language (redondance) lies in the international conveyance of ideas from one living being (redondance) to another through the instrumentality (pléonasme) of arbitrary tokens or symbols (tautologie) agreed upon and understood by both as being associated with the particular idea in question » (redondance)[2].

Le style des débuts de Butler, moins sec et moins nerveux que dans les autres œuvres, comporte d'assez nombreux exemples de deux ou plusieurs mots, verbes, noms, adjectifs ou

an1. Par ex. *L. and H.*, p. 89 : « no vital or essential difference »; « arbitrarily md capriciously »; p. 92 : « How small and un important ...»; 94 : « that two or « ore persons may unite and become one person... »; 96 : « form or fashion »; liradical and sweeping (changes) »; 97 : « consciousness or sense of personaty »etc.

2. *Thought and Language*, p. 222. Conference au Working men's College, 15 mars 1890.

adverbes, ayant la même fonction grammaticale et réunis par les conjonctions « and » ou « or ». *Darwin on the Origin of Species*[1] offre un passage contenant plusieurs constructions de ce genre, qui, sans être ni des tautologies ni des pléonasmes, semblent charger et ralentir le style : « In my opinion it is a grave *and* wise one. Moreover, I conceive that the judicial calmness which so strongly characterises the whole book, the absence of all passion, the air of extreme *and* anxious caution which pervades it throughout, are rather the result of training *and* artificially acquired self-restraint than symptoms of a cold *and* unimpassioned nature; at any rate, whether the lawyerlike faculty of swearing both sides of a question *and* attaching the full value to both is acquired or natural in Darwin's case, you will admit that such a habit of mind is essential for any really valuable *and* scientific investigation. » *Lucubratio Ebria* renferme des accouplements analogues : « deliberation and forethought », « alike unconscious and indifferent » évitent de justesse d'être des tautologies. Cette construction donne parfois à la phrase un facile balancement; témoin cette fin de période : « by whose inexorably beneficient cruelty the brave and strong keep coming to the fore, while the weak and bad drop behind and perish[2]. »

L'emploi trop fréquent de mots ainsi accolés, destinés à étendre ou à compléter le sens principal par des touches successives qui parfois chevauchent les unes sur les autres risque de donner l'impression d'une abondance exagérée, et même de « délayage ». La multiplication des nuances n'est pas toujours un bien; si celles-ci ne sont pas strictement nécessaires, elle enlève au style de sa vigueur. L'*Erewhon* de 1872 contient encore quelques traces de cette habitude, mais *Erewhon Revisited* en est presque complètement exempt[3]. Il semble que les trois derniers livres scientifiques et l'effort régulier de rédaction des notes ont dans une certaine mesure contribué à ce progrès. Le style de la polémique, fût-elle d'idées, doit être rapide, énergique et direct; il s'agit de

1. Dans *The Press*, 20 dec. 1862; *First Year*, p. 156.
2. *Lucubratio Ebria*, *First Year*, pp. 187-188.
3. Sauf dans le discours du Professeur Hanky, par exemple (chapitre XVI); mais ici l'intention parodique est évidente.

faire porter les attaques sur des notions bien circonscrites, de démontrer des erreurs précises, de leur opposer des pointes de vérités; l'abondance des nuances exprimées par les mots y a moins d'importance que le dynamisme de la phrase. Dans ses carnets de notes Butler tournait et retournait sous sa plume des idées longuement méditées, dont il polissait à loisir les multiples facettes. La condensation est la condition essentielle de ces notes. Elles ont renforcé chez l'écrivain la méfiance des mots trop nombreux.

Par contre la phrase de Butler, si elle n'est pas, à l'ordinaire, encombrée ou ralentie par l'accumulation de termes peu utiles, a une structure assez irrégulière; son déroulement normal est souvent coupé par une courte digression, une parenthèse, une réflexion, la précision d'un détail; d'autres fois elle rebondit en une sorte d'appendice alors qu'on la croyait terminée. Ses incidentes et ses relatives ne concourent pas toujours à éclairer strictement l'idée centrale, mais jettent leur pinceau de lumière sur les bords immédiats ou lointains.

La parenthèse est un procédé assez habituel chez Butler. Un chapitre d'à peine treize pages dans *Life and Habit* en contient huit[1]. Sans abandonner complètement cette disposition typographique, il en usera moins souvent par la suite, incorporant ces additions à la phrase en les encadrant de simples virgules ou plus souvent de tirets[2]. Mais lorsque sa phrase est longue, la caractéristique la plus frappante en est la fréquence des rebondissements. C'est là un trait qui ne disparaîtra pas de son style; il tient à sa façon même de penser. Parfois ces ricochets naissent dans le cours de la période, à laquelle ils communiquent un mouvement curieusement saccadé : « Yet Theobald considered himself, and was generally considered to be, and indeed perhaps was, an exceptionally truthful person[3]. » Ailleurs, ce sont des codicilles qui s'accrochent en chapelet à la proposition prin-

1. Chap. VI.
2. Cf. *W. of A. F.*, p. 199 : « Theobald said he was « willing to hope » — this was one of his tags — that his son would turn over a new leaf now that he had left school, and for his own part was « only to glad » — this was another tag — to let by-gones be by-gones. » etc.
3. *W. of A. F.*, 110.

cipale : « Mr. Darwin supposes that these modifications of structure and instinct have been effected by the accumulation of numerous slight, profitable, spontaneous variations on the part of the fertile parents, which has caused them (so, at least, I understand him) to lay this or that particular kind of eggs, which should develop into a kind of bee or ant, with this or that particular instinct, which instinct is merely a co-ordination with structure, and in no way attributable to use or habit in preceding generations[1]. » Ce genre de construction manque certes d'élégance formelle; dans l'exemple que nous venons de donner, il a pour fruits à la fois la raideur et l'obscurité : mais il n'est à d'autres moments que la marque de la spontanéité et du naturel. Voici une phrase d'*Erewhon Revisited*, déjà dotée d'une parenthèse, dont le sens rebondit d'adverbe en conjonction et en pronom relatif, sans que cette structure dispersée nuise à sa facilité : « When the servant brought him his imitation coffee — an imitation so successful that Yram made a packet of it to replace the tea that he must leave behind him — he rose and presently came downstairs into the drawing room, *where* he found Yram and Mrs. Humdrum's grand-daughter, *of whom* I will say nothing, *for* I have never seen her, *and* know nothing about her, *except* that my father found her a sweet-looking girl, of graceful figure and very attractive expression[2]. »

On pourrait dire que la phrase de Butler vise plutôt à la maigreur qu'à la brièveté; ses éléments ne sont pas alourdis par un embonpoint exgéré, mais leur nombre est volontiers considérable, et ils se juxtaposent, s'enchaînent ou s'entrecroisent sans le moindre souci d'élégance ou d'éloquence. Le mouvement de ces périodes, parfois fort longues, manque généralement d'ampleur parce que trop de nuances essaient de s'y exprimer à la fois, et qu'il est brisé plutôt que soutenu par les propositions où elles s'expriment. « When then our love of independence, trouve-t-on dans *Life and Habit* (p. 98), is backed up by the fact | that continuity of life between parents and offspring is a matter | which depends on things— which are a good deal hidden || , and that thus birth gives us an

1. *Life and Habit*, 241.
2. *Er. Rev.*, 274. Les italiques sont de nous.

opportunity of pretending | that there has been a sudden leap into separate life; || when also we have regard to the utter ignorance of embryology, | which prevailed till quite recently, || it is not surprising | that our ordinary language should be found to have regard to | what is important and obvious, | rather than to | what is not quite obvious, | and is quite unimportant. » Certes une telle phrase a son dynamisme propre, mais sa marche n'est pas uniforme, ses proportions manquent d'harmonie, et son aspect général est celui d'un long corps aux membres grêles pleins de nœuds et d'articulations[1].

b) *Harmonie générale de la phrase.* — Butler recourt rarement aux procédés habituels de l'éloquence. Parfois une forme exclamative lui permet, en exprimant une indignation, un étonnement tout personnels, d'ébranler la passivité de son lecteur[2]. Il use assez largement de l'interrogation, surtout dans les passages de polémique, où le ton se fait tantôt passionné et direct, tantôt insinuant comme celui d'un avocat qui plaide pour ou contre une cause. Il sait, à l'occasion, annoncer un développement, un tableau : « Nay, but her kitchen » : ainsi débute un passage descriptif du premier chapitre de *The Way of All Flesh*, morceau de bravoure auquel l'émotion légère et mêlée d'humour de certains souvenirs de jeunesse donne une saveur toute particulière. Il emploie le *do* d'insistance, chaque fois que l'idée l'exige : « The vibrations from a pat of butter do, then, actually put butter into a man's head[3]. » Mais ces appels à l'attention sont peu fréquents. Les italiques sont nombreuses, mais elles servent surtout à souligner les expressions étrangères employées dans le texte; elles abondenf aussi dans les conversations rapportées, dans les discours et les lettres des personnages, où elles servent à parodier quelque manie du langage, une tournure d'esprit, un trait de grandiloquence ou de pé-

1. Voir dans *Luck or Cunning*? en particulier, d'autres exemples de phrases de ce genre : « Erasmus Darwin /, who was the first to depend mainly on functionnally produced modifications /, attributes /, if not as much importance to variations induced / either by what we must call chance /, or by causes having no connection with use and disuse /, as Mr. Spencer does /, still so nearly as much / that there is little to choose between them. » (p. 101).

2. Cf. *Life and Habit*, p. 218 : « How completely all difficulty vanishes from the facts so pleasantly told in this passage when we bear in mind... »

3. *L. or C.*, p. 262.

dantisme. Dans *The Way of All Flesh*, Christina en fait ample consommation : la fin de la fameuse lettre à ses enfants (Chapitre XXV) en est remplie; et elles accusent, aiguisent la parodie. Mais pour son compte personnel Butler n'en use qu'avec la plus grande discrétion, et toujours avec une intention particulière : lorsqu'il écrit que les enfants de Théobald et de Christina « were suffering from « home-sickness », c'est qu'il détourne ici le mot « home-sickness » de son sens primitif (mal du pays, regret de la maison) pour lui en inculquer un plus strictement étymologique, sur le modèle de « sea-sickness ». Dans les secondes éditions de ses livres, il supprima la plupart des italiques qui se trouvaient dans les premières. Quelques inversions ont pour but évident d'attaquer l'idée avec plus de vivacité ou de mordant, ou de donner un relief, une valeur, un piquant à tel ou tel élément de la phrase; d'autres sont des tournures banales : « Right well she used to ply us » (*W. of. A. F.*, 3); « Gone now are the clarinet, the violoncello and the trombone... » (*id.*, 64); « so important did Theobald consider this matter... » (*id.*, 189); « Great indeed was the indignation about Mrs. Cross... » (*id.*, 190)[1]. Aucune de ces tournures ne sent à aucun moment l'artifice, ni ne tombe, par sa répétition, dans le procédé.

La phrase s'organise d'ordinaire selon un rythme intérieur qui ne doit rien à un effort de disposition artistique, mais qui naît de la pensée elle-même. Ce rythme est tantôt un balancement, tantôt un renversement. Sa forme la plus simple consiste dans les oppositions élémentaires, « more or less », « good or bad », « for good or ill», « for better or for worse », ou les groupements de contraires : « life and death », « soul and body », « mind and matter », « love or hate », « statical or dynamical », que l'on trouve constamment sous la plume de l'écrivain. Les titres mêmes de ses ouvrages sont souvent frappés en formules de deux termes : *Life and Habit*, *Evolution Old and New*, *Alps and Sanctuaries*, *Luck or Cunning?*, *God the Known and God the Unknown*, *Thought and Language*. Il y a là plus qu'une coïncidence. Butler, le philosophe de la « contradic-

1. D'autres inversions sont nécessitées par la tournure grammaticale : « earlier than which date I suppose I can hardly remember him » (*W. of A. F.*, p. 1). Malgré la lourdeur à laquelle elles s'exposent, Butler, par franchise, n'évite jamais ces tournures.

tion in terms », dont les idées prolifèrent par « choc » ou « fusion » avec leurs contraires, n'envisage un aspect des choses, que leur aspect complémentaire ne s'impose en même temps à son esprit. D'où ce besoin irrésistible de juxtaposer les termes opposés ou de les rapprocher dans un même trait de plume, au moyen soit d'une accolade (*and*, *with*, *in*), soit d'une exclusive (*or*, *in spite of*). Voici quelques exemples de cet étrange penchant, qui parfois tourne au procédé : « The most comfortable uncomfortable mountain » (*Alps*, 89); « ostentatiously unostentatious » (*Luck or Cunning?*, 223); « there is design within design, and design within undesign; there is undesign within design... and undesign within undesign ». (*Luck or Cunning?*, 97); « certain in spite of uncertainty, uncertain in spite of certainty » (*Alps*, 108); « continuity in discontinuity, and discontinuity in continuity; unity in diversity, and diversity in unity » (*Luck or Cunning?*, 265); « A unity in multitude, and a multitude in unity » (*God the Known*, 57). La pensée oscille d'un point cardinal au point opposé, d'un extrême à l'autre, d'une attitude à l'attitude contraire, dans un mouvement de va-et-vient assez curieux. Une affirmation accroche immédiatement la négation correspondante, une restriction déclenche une extension, un rapport simple évoque le rapport inverse; ces renversements, en particulier, sont fréquents : « The body is property carried to the bitter end, or property is the body carried to the bitter end, whichever the reader chooses[1]. » « You want a heart to check your head, dit Higgs à son fils, and a head to check your heart[2]. »

1. *Luck or Cunning?*, p. 117. Et, à la page suivante, voir tout le passage : « If approached from the dynamical or living side... » qui se termine ainsi : « it is the last of ego and first of non-ego, or *vice-versa*, as the case may be; it is the ground whereon the two meet and are neither wholly one nor wholly the other, but a whirling mass of contradictions such as attends all fusion. » Voir aussi d'innombrables exemples de ces oppositions et de ces balancements dans les *N.-B.* Par exemple, p. 78 : « Man is a substance, he knows not what, feeling, he knows not how, a rest and unrest that he can only in part distinguish. He is a substance feeling equilibrium or want of equilibrium; that is to say, he is a substance in a statical or dynamical condition, and feeling the passage from one state into another. »

2. *Er. Rev.*, p. 289. Et encore : « There is... a queen who seems to have been leading the dragon by a piece of red tape buckle dround its neck—unless, indeed, the dragon is supposed to have been leading the queen » (*Alps*, 210); « Besides, you know, he added, St Anthony tempted the devils quite as much as they tempted him...» (*W. of A. F.*, p. 194); ou des renversements plus sommaires du genre de celui-ci : « a living form of faith, or living faith of form. » (*A Clergyman's Doubts*, 1re lettre : *Shr. Edit.*, vol. 18, p. 53).

Ailleurs le rythme se fragmente en une série d'oscillations d'amplitudes variées, qui s'interpénètrent dans la même période. « Fancy, lit-on dans *Luck or Cunning?*, which sometimes sways so much and is swayed by so little, and which sometimes, again, is so hard to sway, and moves so little when it is swayed; whose ways have a method of their own, but are not as our ways, — fancy is on the extreme borderland of the realm within which the writs of our thoughts run, and extends into that unseen world wherein they have no jurisdiction » (p. 78). Même lorsque l'idée fondamentale ne comporte en fait nulle alternative ou nul contraste, son déroulement suit volontiers ce rythme à deux temps, accentué encore par la fréquence des comparaisons. « As the crystal to the mineralogist, dit Butler dans *Unconscious Memory*, or the vibrating string to the acoustician, so from this point of view both man and the lower animals are to the physiologist neither more nor less than the matter of which they consist[1]. » Signalons, en passant, une délectation toute particulière de Butler : il aime à répéter plusieurs fois de suite un même mot, en lui donnant des positions grammaticales ou des associations différentes; ces chocs, ces rebonds communiquent à sa phrase un élan de ricochet, parfois un peu précieux : « To call a thing a juggle of words, note-t-il dans ses cahiers, is often a bigger juggle than the juggle it is intended to complain of[2]. » Nous touchons là à un aspect du style de Butler qui, à certains moments, sent presque la recherche, et que nous devrons examiner plus en détail ailleurs[3].

La syntaxe.

La syntaxe — partie « mécanique » du style, selon l'expression de William Minto[4] — n'offre chez Butler aucune originalité ou bizarrerie. Il n'hésite pas à employer, le cas échéant, ce « split infinitive » que les écrivains anglais évitent d'ordi-

1. *Unc. Mem.*, p. 64.
2. *N. B.*, p. 95.
3. Voir plus bas, p. 118 et suiv.
4. William Minto (1845-1893), Professeur de « Logic and Literature » à Aberdeen à partir de 1880 : *A Manual of English Prose Literature*, 1873.

naire avec tant de soin : « We are unable to rudely tear away the veil... » (*Lucubratio Ebria*, *N. B.* p. 47) — « Having quoted enough to perhaps induce the reader... » (*Luck or Cunning?*, p. 69) — « Among the readiest to at once admire and envy it » (préface de la deuxième édition d'*Evolution Old and New*, 1882) — « Endeavours... to thoroughly and carefully and patiently ensure the accuracy of the minutest details » (*A Medieval Girl School*, *Hum. Hom.*, p. 179) — « I... make it a rule to earnestly and patiently and carefully swallow a few of the smallest gnats I can find several times a day... » (*id.*, *p.* 180). Ces deux derniers exemples pourraient laisser soupçonner que Butler, en employant ces tournures, d'ailleurs un peu agressives, n'avait point l'âme tout à fait innocente, et qu'il cherchait malicieusement à choquer son lecteur. Cependant la préface de la deuxième édition d'*Evolution Old and New*, où l'on relève un cas de « split infinitive », fut écrite en hâte et sans aucune intention désinvolte. Nous pensons qu'il y a là surtout une manifestation nouvelle de la franchise de l'auteur, qui choisit délibérément la construction la moins élégante parce qu'elle est plus claire et qu'elle maintient les adverbes dans leur préséance légitime, leur donnant ainsi toute leur force[1].

C'est à ce souci d'une clarté rigoureuse, obtenue au risque même d'une certain raideur, qu'est dû l'abandon progressif du rejet à la fin des phrases des prépositions commandant un relatif. *First Year* contient un bon nombre de constructions de ce genre : « A shrub... which I do not like the look of at all » (p. 32). « A plant... which I will tell you more about at another time » (p. 48). « The glaciers that they spring from » (p. 91). Elles sont à peu près inexistantes dans les autres œuvres, où la forme « of which » est constante : « I began making notes for *Life and Habit*, of which I was then continually thinking... » (*Unc. mem*, p. 19); — « These are the places of which I do find myself continually thinking... » (*Alps*, 28); « At the time of which I am now writing... » (*W. of A. F.*, p. 37). L'examen des corrections apportées par But-

1. Il semble bien que Butler ait eu le souci de mettre, chaque fois qu'il était possible, l'adverbe avant le verbe. Dans *Erewhon* par exemple. il corrigea « I came daily in contact » en « I daily came... » (*Erewhon*, p. 112).

ler à ses premières rédactions montre que dans toutes les tournures où il avait d'abord renvoyé la préposition après le verbe il l'a replacée devant le relatif[1]. Lorsque la locution « of which » a le sens possessif elle précède toujours l'indication du possesseur : « Thirty pages of closely written matter, of which a pressed copy remains in my commonplace book » (*Unc. Mem.*, 19). Ainsi Butler se refuse-t-il à une inversion qui lui paraîtrait gêner le jeu de l'articulation de la proposition relative et en obscurcir la limpidité, ou en briser le cours normal. Il n'hésite pas davantage en face d'un double rapport de possession : « Things.., of the existence of which one had not known before » (*Unc. Mem.*, p. 20). Le sens, sa clarté, sa disposition en nue construction aussi peu « truquée » que possible sont bien la préoccupation dominante de ce style.

D'une manière plus générale, si, malgré quelques cahots apparents, les propositions subordonnées et en particulier les relatives réussissent à conserver une inexplicable souplesse, elles le doivent à cette franchise de leur construction. Butler marque loyalement les articulations, il n'essaie de dissimuler ni ses relatifs, ni leurs antécédents. Ces propositions jaillissant les unes des autres comme un mécanisme à coulisse risquent cependant de donner à la phrase quelque raideur; mais si le fil de sa pensée est net et solide, elle garde une cohésion suffisante et sa grâce même, loin de s'en trouver meurtrie, y gagne un je ne sais quoi de naïf qui la relève : « I speak, dit-il dans un passage de *How to Make the Best of Life* (*Hum. Hom*, p. 149), of *those who* draw us ever more fowards them from youth to age, and *to think of whom* is to feel at once that we are in the hands of *those* we love, and *whom* we would most wish to resemble. »

Qualités et défauts de la phrase.

On pourrait dire, en somme, et cela confirmerait une des thèses les plus chères de Butler, que l'aisance de ce style est en fonction directe de la possession que la pensée a d'elle-même.

1. Cf. *Er.*, Ire Edit. : « One thing which I am more sure of than another... » (p. 147), arrangé ensuite en « one thing of which... ». On lit pourtant, *Er.* p. 14 : « All I could feel sure of was that... ». Dans ce cas, « all » gouvernant « that » (ici sous-entendu) et non « which », il n'était pas possible de placer « of » autrement.

La phrase est courte, nette, drue, claire, chaque fois que la pensée est simple et se connaît à fond ; elle peut, par contre, être longue, sinueuse, saccadée et lourde, lorsque l'idée qui cherche à s'y exprimer manque de confiance en soi, lorsqu'elle s'étudie encore et n'a pas fait le tour complet de son horizon[1]. Dans les jeux de l'humour, de l'ironie ou du paradoxe, la phrase est presque toujours bien équilibrée, à la fois dense et légère. C'est qu'alors l'idée, puisqu'elle se prête à une élaboration délicate, se compose de rapports robustes, ou du moins parfaitement saisis. Mais on ne saurait dire que ce style soit bref et « terse » de nature. Les longues périodes y abondent, surtout lorsque l'auteur a une proposition à démontrer, une explication laborieuse à fournir. Dans ces cas l'abondance ne l'effraie pas ; il s'efforce seulement de conserver à sa phrase la transparence nécessaire en lui imprimant un lourd balancement, en en marquant fortement les étapes, sans hésiter devant les répétitions nécessaires. Une période d'*Evolution Old and New* forme à elle toute seule un paragraphe de vingt-huit lignes, divisé en deux parties, d'ailleurs fort inégales, par un « firstly » et un « secondly[2] ». Malgré tout, le schéma essentiel de la phrase reste généralement simple ; une opposition ou un rapprochement en forment le squelette : « As the solid inorganic kingdom, lit-on dans les *Note-Books* (p. 78), supervened upon the gaseous (vestiges of the old being, nevertheless, carried over into and still persisting in the new) and as the organic kingdom supervened upon the inorganic (vestiges of the old being, again, carried over into and still persisting in the new), so a third kingdom is now in process of development, the super-organic, of which we see the germs in the less practical and more emotional side of our nature. »

1. Dans sa correspondance, Butler a une phrase courte, rapide et claire lorsqu'il rapporte un fait ou une anecdote, et lorsqu'il parle de lui-même ; en d'autres circonstances, au contraire, il a tendance à être long et discursif : par ex., lettre à W. E. Heitland, 1897 (*M.*, II, 264) : « I received your very kind present and letter last night and thank you very cordially for the review of my book, which I may say quite truly is the most gratifying that any book of mine has yet met with, if for no other reason yet for this, that it convinces me I have done that which it was my most earnest desire to do — *i. e.* show Dr Butler in his true colours and attract my readers to him as he assuredly — and his friends — attracted me to himself ».

2. *Ev. O. and N.*, pp. 47-48 : « It might be pointed out to such a reasoner firstly that...; and secondly, that... »

Mais cette ligne est constamment brisée; elle ne se déroule pas sur un mouvement uniforme et continu. A chaque instant des incidentes, des parenthèses, des définitions de termes ou leur précision par d'autres groupes de mots (introduits par « *or* », « *i. e.* », « *namely* », « *that is* », etc.) en interrompent le cours. Aussi malgré la simplicité initiale de la construction, on éprouve parfois une certaine peine à en suivre le fil, à le saisir d'emblée avec toutes ses ramifications. Dans une lecture rapide, les arrêts, les coupures, les sursauts, les rebondissements successifs font bientôt perdre de vue le dessein essentiel. Il faut, pour rendre justice à l'auteur, une seconde lecture, plus lente et attentive. Alors seulement la phrase parvient à mener le lecteur, d'étape en étape, jusqu'au bout du sens dont elle est chargée.

Cette langue montre ainsi son beau dédain pour tous les artifices et les habiletés du style. Mais une semblable attitude n'est pas sans dangers. Elle conduit parfois à la mollesse et à la négligence : «Then became apparent the value of his knowledge of the details of so many different sides of Christian verity[1] »; à la gaucherie et à la lourdeur : « Yet would this be more mistaken than it would be on our part to imagine that because the life of machines is a very different one to our own, there is therefore no higher possible development of life than ours; or that because mechanical life is a very different thing from ours therefore that it is not life at all[2]? »; à l'enchevêtrement des propositions, fruit de parenthèses, de reprises et de rebondissements internes[3]; à l'étirement excessif de la phrase, qui s'allonge par juxtaposition de propositions[4]; et même, mais plus rarement, à l'obscurité par compression trop hardie : « I know what I do myself and

1. *Fair Haven*, p. 21. — Voir aussi, *W. of A. F.*, p. 7: « George Pontifex might have been brought up *as* a carpenter, and succeeded in no other way than *as* succeeding his father *as* one of the minor magnates of Paleham and yet have been a more truly successful man than he actually was. »

2. *Erewhon*, p. 259. — Voir aussi un passage de *Life and Habit*, p. 200 : « And this, as will be apparent... ».

3. Cf. *Life and Habit*, p. 187, n° 4 : « From a single deep impression.. », phrase de 13 lignes.

4. Cf. cette phrase d'une lettre au Revd Fleay, 1876 (*Hoppé*, p. 174) : « The decentralisation of the nervous system does not interfere with the unity of the creature, and the reason of our going through all the stages which we do undergo is simply because the primordial cell has got into a habit of doing over and over again whatever it did once, doing what it has often done, by rote so easily

what I must lose all social elasticity if I were not to do[1] ».

En contraste curieux avec ces défaillances — parfois causées par la fatigue ou la hâte — on relève de fréquents passages où la pensée ferme, nette et simple s'exprime dans un style qui, par sa limpidité et sa légèreté, ne le cède à nul autre. A ses moments les plus dispos, la tête fraîche, composant à loisir sur des sujets longuement médités, Butler écrit une phrase rapide, souple, pleine, souvent courte. *Alps and Sanctuaries* est presque tout entier rédigé dans ce style. Nous citerons un fragment du chapitre IX où, à propos du clergé italien, il souligne le rôle de la foi dans les actes quotidiens de la vie :

« On the other hand, reasonable people will look with distrust upon too much reason. The foundations of action lie deeper than reason can reach. They rest on faith — for there is no absolutely certain incontrovertible premise which can be laid by man, any more than there is any investment for money or security in the daily affairs of life which is absolutely unimpeachable. The funds are not absolutely safe; a volcano might break out under the Bank of England. A railway journey is not absolutely safe; one person, a least, in several millions gets killed. We invest our money upon faith mainly. We choose our doctor upon faith, for how little independant judgment can we form concerning his capacity? We choose schools for our children chiefly upon faith. The most important things a man has are his body, his soul, and his money. It is generally better for him to commit these interests to the care of others of whom he can know little, rather than be his own medical man, or invest his money on his own judgment; and this is nothing else than making a faith which lies deeper than reason can reach, the basis of our action in those respects which touch us most nearly » (p. 107).

On ne trouve pas ici la trace du moindre effort. La pensée se fragmente d'elle-même en facettes successives qui doivent sans doute peu de chose aux corrections ultérieures. Elle

as to be unconscious of it, but becoming conscious when it comes to those stages which are comparatively new to it, consciousness being of attention, attention of uncertainty, and uncertainty of unfamiliarity. »

1. *N. B.*, p. 305.

s'offre au lecteur comme une grappe de grains légers, à peine plus gros les uns que les autres, et non plus comme un lourd fruit à décortiquer. En d'autres endroits, cependant, ces réussites sentent moins la nature; le soin de l'auteur et sa main, d'ailleurs habile, y apparaissent. L'influence du Bacon des *Essais*, que Butler connaissait bien, est certaine, surtout dans les premières œuvres; elle donne à ces passages, faits de propositions alignées en ordre clair, de comparaisons brièvement, mais substantiellement esquissées, ou d'une série de courtes déductions, une netteté presque sentencieuse. Témoin ce début d'un paragraphe de *Lucubratio Ebria* (*N.B.*, p. 49) : « It was a wise monkey that first learned to carry a stick and a useful monkey that mimicked him. For the race of men has learned to walk uprightly much as a child learns the same thing. At first he crawls on all fours, then he clambers, laying hold of whatever he can; and lastly he stands upright alone and walks, but for a long time with an unsteady step »; ou encore cette réflexion de *Life and Habit* : « Life being a sort of leaven, which, if once introduced into the world, will leaven it altogether; or of fire, which will consume all it can burn; or of air or water, which will turn most things into themselves[1]. »

Coordination. — Le paragraphe; le chapitre.

Les membres de phrases, les phrases elles-mêmes, sont reliés entre eux par le fil d'une pensée qui souvent n'hésite pas à marquer solidement ses ricochets par la répétition des termes sur lesquels elle rebondit. Parfois, à vrai dire, ce sont les mots qui, par leur seul pouvoir suggestif, semblent diriger le nouveau bond, lui donner son élan, et peut-être sa portée : « The supposition that the world is ever in league to put a man down is *childish*. Hardly less *childish* is it for an *author* to lay the blame on *reviewers*. A good sturdy *author* is a match for a hundred *reviewers*[2] ». Et, quelques lignes plus loin, dans le même paragraphe : « ... so they (people) look to the shop with the largest *plate-glass* windows and take what the shopman gives

1. *L. and H.*, p. 96. Cette réflexion, sorte de parenthèse en forme de proposition absolue, suit, après un point et virgule, une phrase d'une construction et d'une allure tout à fait différentes.
2. *N. B.*, 180-181. Les italiques sont de nous.

them. But no *amount* of *plate-glass* can carry off more than a certain *amount* of false pretences, and there is no « mot d'ordre » that can keep a man permanently down if he is as intent on *winning lasting* good name as I have been. If I had *played* for immediate popularity I think I could have *won* it. Having *played* for *lasting* credit I doubt not that it will in the end be given me. A man should not be held to be ill-used for not getting what he has not *played* for. I am not saying that it is better or more honourable to *play* for *lasting* than for immediate success. I know which I myself find pleasanter, but that has nothing to do with it ». Tout ce passage des *Note-Books* — il a environ cinquante lignes — est conçu dans le même mouvement : des glissements en avant coupés de retours en arrière ou d'éphémères « rassemblements », suivis de nouveaux départs dans une direction divergente ; on dirait le schéma des pas d'une danse. Voici, tiré des *Note-Books* également, un autre exemple : « My reviewers felt no sense of need to understand me — if they had they would have developed the mental organism which would have enabled them to do so. When the time comes that they want to do so they will throw out a little mental pseudopodium without much difficulty. They threw it out when they wanted to misunderstand me — with a good deal of the pseudo in it, too »[1] L'idée trouve en elle-même les bases de ses élans successifs, sans craindre d'en laisser la trace. Lorsque son exposé est long, et qu'elle a pu se laisser entraîner loin de son point de départ, le retour aux prémisses s'effectue un peu lourdement par le rappel de quelqu'un des termes employés au début. Ainsi, malgré son allure saccadée, malgré le croisement des éléments qui en forment la trame, la continuité de la pensée est fortement maintenue.

Les transitions sont d'une étrange désinvolture. En vérité, elles existent à peine. Ce souci qu'ont tant d'auteurs de mé-

1. *N. B.*, 196 — Voir dans *Alps* (p. 141) un exemple simple, mais assez net de ce genre de ricochets : « Priggishness is the sin which doth most easily beset middle-class and *so-called* educated Englishmen : we *call* it purity and culture, but it does not much matter what we *call* it. It is the almost inevitable outcome of a university education, and will last as *long* as Oxford and Cambridge do, but not much *longer*». Nous avons souligné les mots sur lesquels rebondit l'idée, mais il faudrait encore rapprocher « educated Englishman » et « university education ».

nager un passage à la fois plausible, élégant et sans heurt d'un groupe d'idées à un autre, d'un chapitre au suivant, fait entièrement défaut à celui-ci. Il compte sur la signification évidente de l'idée, sur sa direction, sa visée, son but apparent pour l'intégrer sans effort dans le plan général; une conjonction, un adverbe, qui souvent paraissent lui échapper inconsciemment, lui suffisent pour la relier à ce qui précède : « *Then — Therefore — And — But — Now — Still — On the other hand* », etc. Mais la disposition et la cohésion des divisions importantes d'un ouvrage réclament souvent l'indication, ou tout au moins la suggestion, d'une liaison formelle. Butler, répudiant tout artifice inutile, accroche alors ses paragraphes ou ses chapitres les uns aux autres par l'agrafe la plus simple, la plus pratique et la plus visible. Ses entrées en matière sont sans aucun apprêt. *Life and Habit* commence ainsi : « It will be our business in the following chapters to consider.. »; et le chapitre suivant débute tout aussi ingénûment : « In this chapter we shall show... ». Voici, dans le même livre, d'autre débuts de chapitres : « We have seen that.. » (chap. VII); « Let us now return to the position which we left at the end of the fourth chapter. » (ch. VIII): « To repeat briefly.. » (chap. X); « « In this chapter I will consider, as briefly as possible.. » (ch. XII). Les autres ouvrages scientifiques de Butler montrent une franchise analogue; elle y apparaît, cependant, moins maladroite ou moins cavalière que dans *Life and Habit*. Le progrès n'est guère sensible encore dans *Evolution Old and New*[1]; *Unconscious Memory* est d'une composition trop décousue pourque les transitions y semblent nécessaires[2]. Mais *Luck or Cunning?*, malgré deux ou trois lourdeurs[3], a des introductions de chapitres moins

1. Voici les débuts de chapitres les plus caractéristiques : chap. II : « Let us turn for a while to Paley... »; chap. VII : « Let us now proceed to the fuller development of the foregoing sketch »; chap. XI : « Let us now proceed to those fuller quotations... »; chap. XII : « Proceeding now to the second of the three founders of the theory of evolution »; chap. XIX : « Having put before the reader with some fulness the theories of the three writers to whom we owe the older or teleological view of evolution I will now compare... that... view... with... »

2. P. ex. : chap. VI : « I will now lay before the reader a translation of Professor Hering's own words. »

3. Chap. VI : « So much for the older view; and now for the more modern opinion »; chap. XI : « And now I bring this book to a conclusion. »

mécaniques et qui parfois révèlent un effort certain dans la présentation[1].

L'on relève des exemples d'une même insouciance dans les autres œuvres. Le récit d'*Erewhon* ne coule pas d'un flot uni, emporté par son propre élan; le montreur intervient avec sa baguette ou ses notes. Il lui arrive souvent de renvoyer son lecteur à telle ou telle partie : « In the following chapterI will give..., but for the moment will return to... » (p. 97). — « It will be seen from the foregoing chapters... », et, un peu plus bas : « The series of revolutions on which I shall now briefly touch... » (p. 276) — « Let me leave this unhappy story, and return... » (p. 287). *Erewhon Revisited* s'expose aux mêmes remarques : « The incidents recorded in the two last chapters... » (chap. V); « Not to depart from chronological order I will deal with them (= d'autres incidents) in my next chapter » (fin du chap. VII); « I will now return to my father » (chap. X); « I will say here that no harm happened either to George or the Professors in consequence of his having told the King, but will reserve particulars for my concluding chapter » (fin du chap. XX). Il est possible, en ce qui concerne les deux *Erewhon*, que Butler ait, en plusieurs cas, délibérément appuyé sur ces détails, afin de rendre plus plausible la fiction d'un mémoire écrit par l'un ou l'autre de ses personnages (Higgs et son fils John). Mais il n'a fait qu'utiliser une tendance naturelle, née du goût des constructions simples et fortifiée, si l'on peut dire, par une certaine paresse. *The Way of All Flesh* ne montre pas plus d'art dans ses liaisons. « And this brings us to the second generation of the Pontifex family with whom we need concern ourselves » : ainsi se termine le premier chapitre. Le lecteur qui a cru trouver ici un roman a tort de s'étonner. C'est, tout au moins en cette première partie, l'histoire anecdotique d'une lignée dont les différentes générations font l'objet de « projections » successives. A quoi bon dissimuler le passage de l'une à l'autre, et le grincement du cliché ? « A few words may suffice for the greater number of the young people to whom I have been alluding in the foregoing chapter » (début du

1. Cf. le chap. XVIII, qui débute par une courte variation sur une citation de Shakespeare.

chap. VII). Le montreur ne s'embarrasse pas du souci de donner à ses vues une introduction piquante, adroite, ou élégante. Il termine un chapitre de considérations générales par l'avertissement suivant : « I have said what I have said in the foregoing chapter once for all, and shall not break my thread to repeat it »; et il ajoute : « And now I will continue my story[1]. » Ailleurs, après quelques réflexions sur le catéchisme, il s'excuse avec humour : « — but perhaps I had better return to Theobald and leave the recasting of the Catechism to abler hands[2] ». Le chapitre XXXII commence ainsi : « I must now return to Miss Alethea Pontifex... », et le chapitre XLIV : « I may spare my readers more details about my hero's school days. » « I think, dit l'auteur pour terminer le chapitre LIV, this may do for the present. »

La conclusion de l'histoire s'annonce par une déclaration sans artifice : « And now I must bring my story to a close. » Ici encore, le souci de la plausibilité entraîne certainement Butler à souligner volontairement la gaucherie de la composition[3]. La fiction du narrateur racontant ses souvenirs lui permet d'échapper à un bon nombre des règles ou des habitudes traditionnelles du roman, de composer sans rigueur et parfois sans ordre, d'intervenir à la première personne lorsqu'il le désire; le ton de la conversation, du monologue ou de la causerie familière est celui qui convient le mieux à son tempérament littéraire.

A l'intérieur des chapitres, la liaison entre les divers développements, l'introduction des digressions et les retours au thème central se font sans plus de cérémonie. Nous prendrons nos exemples dans *The Way of All Flesh* : « I may say in passing.. » (p. 118) est suivi d'un franc « But to return to Dr Skinner's library » — « Talking of music reminds me of a little passage.. » (p. 416) — « I may as well say here all that need be said further about Ellen » (p. 351) — « As I have mentioned Mrs. Jupp, I may as well say here the little that remains to be said about her » (p. 408). Les « as I have said » se trouvent nombreux dans le livre, presque autant que le

1. Fin du chap. XIX.
2. Fin du chap. VII.
3. « The preceding chapter, continue-t-il, was written soon after the events it records... By that time my story had been written up to this point... », etc...

« to return », qui ramène automatiquement l'auteur à ses moutons[1]. Ailleurs, ces enchaînements se font en des termes différents, tantôt sans insister : « But, to let this pass... » (p. 241), tantôt en appuyant plus lourdement comme dans l'article d'Ernest : « This, however, is a digression; the question before us is whether... » (p. 204). Ce dédain cavalier des transitions élégantes semble parfois se souvenir de l'exemple baconien; et le « But I will tell no more of such trifles » (p. 4) de Butler rappelle certaines formules austères et désinvoltes des *Essais*[2].

Butler avait tendance, au début, à disposer ses développements en masses trop lourdes. Nous avons relevé, en examinant les corrections apportées par l'écrivain à ses manuscrits, un souci évident de les aérer en multipliant les paragraphes et même, parfois, les chapitres. Comme il montrait un jour sa traduction de l'*Odyssée* à un professeur, celui-ci lui fit observer qu'un public d'écoliers s'effraierait devant ces pages compactes[3]. Butler, docile, allégea son texte en créant de nombreux alinéas. La 2e édition d'*Erewhon* en comporte environ soixante-dix de plus que la première. Ainsi le premier jet de l'écrivain est souvent dense, épais, lent et long; mais une fois le texte proprement mis en page, soit dans une copie manuscrite, soit dans les épreuves de presse, soit dans le volume imprimé, il se rend mieux compte de ce défaut, et s'efforce d'y remédier lorsqu'il est encore temps. Le souci d'un arrangement heureux, d'une présentation agréable, et même seulement claire, ne lui est point spontané. Il comprend cependant la nécessité pratique de ces coupures, qui soulagent l'attention du lecteur, et ménagent non seulement un repos pour la vue, mais de subtils moyens de varier l'intérêt apparent du sujet. « In any long work, note-t-il sur ses carnets, we want breaks, like chapters, so that we can at any rate flatter ourselves that we are making a fresh start and that all will go right in future[4]. » Devinant peut-être

1. On pourrait presque dire que « But to return » est chez Butler un tic de langage. En voir des exemples dans les chapitres 44, 68, 69, 80, etc..., pour ne parler que de cas où cette expression se trouve au début d'un paragraphe.
2. P. ex. « But leaving these curiosities... » (of Envy); « But enough of these toys » (Of Masques and Triumphs), etc.
3. *M.* II, p. 240. Ceci se passait en 1896.
4. *Further Extracts*, 334.

que son *Way of All Flesh* prenait une apparence un peu massive, il s'efforça, en révisant le manuscrit, d'y tailler quelques chapitres supplémentaires; mais son angle optique semble alors moins bien situé, son sens des proportions moins juste, que lorsqu'il peut envisager une œuvre dans sa forme définitive, façonnée par les imprimeurs; les coupures nouvelles indiquées dans le brouillon ne sont pas toujours heureuses; certaines tendraient à faire des chapitres d'une page à peine, ce qui est trop court. Streatfeild et Jones, en publiant le livre, ont dû négliger une bonne partie de ces indications.

CHAPITRE V

LES IMAGES

A l'exception de la métaphore, Butler use peu des figures de rhétorique. Il lui arrive exceptionnellement de personnifier une abstraction, « Life », « Nature », « Idea »; ou un objet matériel; mais c'est alors qu'il considère ces entités ou cette chose comme douées d'une existence propre comparable à celle de l'homme; il faut donc voir là une attitude philosophique plus qu'un artifice de langage[1]. Il ignore à peu près complètement l'usage de l'apostrophe, dont l'effet grandiloquent ne conviendrait ni à son ton habituel ni à ses sujets. On en trouve deux ou trois exemples dans ses compositions en vers[2], et un, qui surprend un peu, dans *The Way of All Flesh*[3]. Mais, par contre, la gamme entière des comparaisons est abondamment mise à contribution.

Butler n'oublie jamais que tous les mots du langage sont, dans l'emploi courant, plus ou moins détournés de leur sens. La notion idéale du terme propre ne résiste pas à l'analyse. « Everything we say, écrivait-il dans *Thought and Language*[4], is metaphorical if we choose to be captious. Scratch the simplest expressions, and you will find the metaphor. »

1. Cf. *Er., Book of the Machines*, p. 239 : « Even a potato in a dark cellar has a certain cunning about him which serves him in excellent stead. He knows perfectly well what he wants », etc.

2. P. ex. *To Critics and Others* :

O Critics, cultured Critics !
Who will praise me after I am dead..., etc.
... But you, Nice People !...

The Righteous Man :

« Therefore yield me up thy pretty wings, O humming bird !
Sing for me in a prison, O lark !
Pay me thy rent, O widow ! for it is mine. »

3. Il s'adresse aux Maîtres d'Ecole : « O Schoolmasters — if any of you read this book — ... », p. 121.

4. p. 221.

L'écrivain, loin de se laisser décourager par cette constatation, doit la tourner à son profit. Ici, comme en toutes choses, la la vérité tient un juste milieu. Il faut savoir faire servir cette qualité métaphorique du langage aux fins de la pensée. Il suffit d'appuyer à peine sur les mots, de les écarter à peine de leur plan d'emploi habituel, pour s'exprimer par images. Ces images peuvent être pour l'esprit une gymnastique salutaire, et mieux encore, des moyens de comprendre plus étendus ou plus déliés. Judicieusement présentées, employées à l'instant convenable, ni trop faibles, ni trop poussées, elles ont un rôle éminent à jouer. « No simile is out of place that illustrates the subject », déclarait déjà le jeune étudiant de Cambridge[1]. Encore faut-il leur tenir les rênes courtes, et se méfier particulièrement des plus banales qui, dans un moment d'inattention, mènent souvent à l'incohérence. Butler raillait les écrivains qui ne surveillaient pas suffisamment leurs métaphores[2]. Le style figuré, arme à double tranchant, demande une vigilance constante, de la modération et de la modestie. « Every simile is amiss », disait Butler dans le même article, « that leads the mind from the contemplation of its object to the contemplation of its author. »

Il fait un usage à la fois abondant et judicieux de ce genre de figures. Il sait d'abord, à l'occasion, utiliser sans ridicule ni obscurité les clichés habituels, menue monnaie du langage courant. Son goût et son bon sens sont sans reproche. Mais il est sur ce chapitre d'une discrétion rare. Son style contient le strict minimum possible de ces clichés. Par contre, chaque fois qu'une idée difficile, une nuance délicate, une opinion générale ou vague le pressent de les exprimer sans lui fournir des contours suffisamment sûrs et définis pour que des mots précis puissent les marquer, Butler fait appel aux ressources de la comparaison. Rapprochements ingénieux, parallèles lointains, « tropes » simples, tout lui vient en aide, et tout lui réussit. L'expression métaphorique n'est pas, comme chez tant d'auteurs de son siècle, une broderie du style ou un jar-

1. *On English Composition*, 1858 (*First Year*, p. 207).

2. Cf. *L. or C.*?, p. 217. Citant une phrase de Grant Allen : « I venture to think that the first way, if we look it clearly in the face...», etc., Butler ironise : « I like our looking a « way » which is « practically unthinkable » « clearly in the face ». etc...

gon; elle a un dessein didactique; elle veut étreindre, grâce à un embrassement plus ample, un aspect de la réalité qui échappe au langage dit propre; à tout le moins est-elle à celui-ci, dans les cas fréquents où il s'avère insuffisant, une auxiliaire précieuse. Chez d'autres, l'image est une confusion des sensations, souvent agréable d'ailleurs, ou le trouble mélange de la pensée et des sens. Chez Butler, elle vise non à émouvoir, mais à faire comprendre. Elle satisfait presque toujours à la loi de la bonne comparaison, qui est d'être, en définitive, plus claire que l'idée qu'elle contribue à exprimer. Mais elle a, aux yeux de l'écrivain philosophe, un autre et merveilleux avantage : par sa nature même, elle sert chaque fois, en plus de son but restreint, une vérité générale : l'unité profonde des choses de la vie et de l'esprit sous la multiplicité de leurs aspects. Le junévile auteur de l'article *On English Composition* avait déjà pressenti ce rôle important : « In fact, ajoutait-il aux remarques que nous venons de citer, a simile as showing the symmetry of the world's arrangement, is always , if a fair one, interesting. » L'homme classe, pour la commodité de l'action, ses rapports avec le monde extérieur sous diverses rubriques; il croit avoir plusieurs plans de vie. A qui est persuadé que ces plans différents sont dans notre esprit et non dans la nature des choses, la métaphore est le moyen qui permet de passer sans effort de l'un à l'autre, ou de les dominer d'un élan facile[1]. Parler d'une idée qui « vit » ou qui « meurt », d'une nourriture que l'on « convertit » en énergie vitale, d'un homme riche qui a des « moyens », ou seulement d'un « organe[2] », c'est déjà rendre un involontaire hommage à des vérités dont le langage populaire, en acceptant ces tropes, semble avoir eu l'intuition. Butler, toujours attentif à relever ces signes de la sagesse inconsciente des hommes, exploite hardiment la leçon qu'elle lui donne.

1. Dans *God the Known and God the Unknown,* Butler reprend à sa manière l'image miltonienne de l'Arbre de la Vie (*God the Known,* p. 58). Mais, l'ayant développée pendant deux pages, il remarque : « But the tree above described is no imaginary parallel to the conditions of life upon the globe; it is perhaps as accurate a description of the Tree of Life as can be put into so small a compass. »

2. « Organ means tool. There is nothing which reveals our most genuine opinions to us so unerringly as our habitual and unguarded expressions... » etc. *L. or C?*, p. 129.

L'expression métaphorique, cependant, ne révèle pas une identité absolue entre les deux notions ou les deux objets dont elle suggère le rapprochement. Mais à tout le moins elle permet de saisir entre eux un rapport symétrique, une communauté de rythme, un lien formel. Le passage suivant, tiré des *Note-Books*, montre l'esquisse d'une démarche de ce genre, une analogie qui s'amorce grâce à l'emploi de quelques termes qui, ainsi présentés, semblent à peine métaphoriques: « The analogy between feelings and words is very close. Both have their foundation in volition and deal largely in convention; as we should not be word-ridden, so neither should we be feeling-ridden; feelings can deceive us; they can lie; they can be used in a non-natural, artificial sense; they can be forced; they can carry us away; they can be restrained[1]. » Les analogies fourmillent dans le style de Butler. Et même lorsqu'elles paraissent lointaines ou hasardées, elles ont toujours une mission précise; elles donnent, par recoupements, la formule d'une de ces innombrables relations qui unissent les choses entre elles et à l'homme; elles nous renseignent sur quelques points de l'étiquette et des préséances dans le grand cortège de l'univers. En voici une de *Luck or Cunning?* dont le dessein apparaît tout de suite, pratique et utilitaire derrière une promesse de fantaisie ou d'humour : « Words are to ideas what the fairy invisible cloak was to the prince who wore it — only that the prince was seen till he put on the cloak, whereas ideas are unseen until they don the robe of words which reveals them to us[2]. » La suite de ce passage montre clairement que cette comparaison a pour seul but d'établir un rapport défini de cause à effet, en évoquant un rapport analogue, mais inverse, dans un ordre de connaissances plus général et plus sûrement accessible au lecteur.

Mécanisme et aspects de la métaphore butlérienne.

Les images dans la prose de Butler, ont trois degrés d'amplitude ou de développement. Il y a d'abord le trope sous ses aspects divers, métaphore simple faite d'un mot ou d'une courte

1. P. 79.
2. P. 34.

expression plus ou moins incorporés au texte : « An aroma of life[1] »; « unguided by the helm of any main general principle[2]»; « which three things link us on, and fetter us on, to the organic and inorganic world about us[3] »; « the state... then wrings its hands over an evil for which it is itself mainly responsible[4] »; « one week the old to be topsawyers, and the other the young[5] ». Ce genre de figures n'est ni très abondant ni très poussé; à ne compter qu'elles, ce style paraîtrait d'imagination pauvre. Butler évite d'instinct l'ornement et la virtuosité; la couleur, le pouvoir de suggestion, la variété, le pittoresque des images, ne sont pas ce qui l'attire. Souvent, saisi de timidité devant la métaphore qu'il veut employer, il la fait précéder d'une introduction (*as*, *like*) ou d'une excuse (*as it were*) : « A first idea is like a strong seedling; it will grow if it can[6] »; « memory, which, as it were, pulsates anew in each succeeding generation[7] »; « at the point, as it were, of a logical bayonet[8] ».

A un degré plus élevé d'élaboration se trouve la comparaison, souvent introduite elle aussi par quelque signe (*as*, *like*, *as though*, *as it were*). Nous avons indiqué le rôle tout utilitaire que Butler attribue dans son style à l'analogie. Elle est donc particulièrement fréquente dans les passages d'allure philosophique, où la pensée se meut loin des choses familières. Elle peut revêtir trois aspects. Tantôt elle est un cas concret pris comme exemple ou comme type d'une loi, d'un principe, d'une idée générale. Désireux de montrer que l'existence d'un perfectionnement prouve chez ceux qui l'ont créé la conception d'un but à atteindre, Butler pose un problème psychologique : « Let us suppose a notorious burglar found in possession of a jemmy... how perverted should we not consider the ingenuity of one who tried to persuade us we were wrong in thinking that the burglar compassed the possession of the jemmy by means involving ideas, however vague in

1. *Luk or Cunning,*? 129.
2. *Luck or Cunning*?, 130.
3. *Life and Habit.* 80.
4. *Erewhon,* 207.
5. — *id.* — 210.
6. *Er. Rev.* 30.
7. *Life and Habit,* 150.
8. — *id.* —, 86.

the first instance, of applying it to its subsequent function[1]. » A d'autres moments la comparaison est une analogie destinée à faire saisir, par glissement sur un plan différent et plus familier, une idée trop abstraite ou lointaine, une nuance délicate. Voici un exemple emprunté au même ouvrage : « Fancy is as the mist upon the horizon which blends earth and sky; where, however, it approaches nearest to the earth and can be reckoned with, it is seen as melting into desire, and this as giving birth to design and effort[2]. » D'autres enfin sont des images au sens précis du mot, traduisant une vision mentale de l'écrivain. Elles ne prétendent plus alors jouer un rôle explicatif, mais elles renforcent ou illustrent par une évocation concrète, véritable dessin, une réflexion psychologique, une observation personnelle, ou la simple narration d'un incident. Ayant à décrire une vieille Italienne priant à genoux devant une vitrine de dentiste, à Londres, Butler la campe ainsi : « I am afraid she was a little like a hen sitting upon a chalk egg[3]... » Il dépeint en ces termes l'avidité de Christina Pontifex à se repaître de détails sur les amis de son fils : « There was no gorging her to satiety; she was like a ravenous young cuckoo being fed upon a grass plot by a water wag-tail...[4]». Ces rapides esquisses révèlent l'œil du peintre entraîné à voir et à comparer les attitudes, à composer ses croquis. Mais elles n'abondent pas. Quelques exemples, çà et là, pour agréables qu'ils soient, n'en font pas une caractéristique du style.

Les comparaisons les plus simples, les plus banales même, suffisent à Butler, pourvu qu'elles remplissent convenablement leur office en éclairant sa pensée. Mais souvent aussi, ce sont d'agréables trouvailles dont le mérite revient à la fois à ses qualités d'observation, à ses dons de fantaisie, et à un bon sens qui n'abdique qu'à bon escient. Tout ensemble per-

1. *Luck or Cunning?*, 89.

2. — *id* —, 78. Une image analogue sert à décrire la mort douce de Christina Pontifex : « ... so peacefully that it was like the blending of sea and sky in mid-ocean upon a soft hazy day when none can say where the earth ends and the heavens begin ». *W. of A. F.*, 394.

3. *Alps.*, 43.

4. *W. of A. F.*, 214. Cf., pour en rester aux oiseaux, cette évocation toute classique et cependant amenée ici de façon fort piquante, d'une vieille femme immortalisée par Rembrandt : « Then, when she was eighty-three, immortality perched on her as a bird on a withered bough. » *Hum. Hom.*, 144

tinentes et simples, les meilleures d'entre elles ont cependant un piquant dont la désarmante candeur évoque en un éclair l'originale figure de leur auteur. Pour mieux exposer dans une note sa conception de la vieillesse et de la mort naturelles, il amorce une première comparaison, suggestive certes, mais peu relevée : elles sont « as the dropping off of particles of skin from a healthy limb ». Puis il enchaîne, et sans effort la métaphore va prendre un tour plus personnel : « This dropping off is the death of any given generation of our cells as they work their way nearer and nearer to our skins and then get rubbed off and go away. It is as though we sent people to live nearer and nearer the churchyard, the older they grew[1]. » La comparaison est, dans son genre et dans ses limites, devenue sans défaut : sur les deux plans comparés, celui des hommes et celui des cellules, la symétrie est d'une exactitude rigoureuse. D'autre part la figure ne sent point l'artifice ; ni scientifique, ni poétique, ni pédante, elle est empruntée au domaine de la vie courante. Cependant elle est pittoresque et même frappante. Elle arrête le lecteur, évoque une idée qui, si fantaisiste qu'elle apparaisse d'abord, perd de son caractère absurde lorsqu'est saisie, le premier moment de surprise passé, l'étroite analogie qui joint les deux termes rapprochés. Ici, contrairement aux lois du genre, l'image suggérée semble d'abord plus étrange ou plus burlesque que l'idée qu'il s'agit d'établir. Mais après le « choc » léger s'opère une rapide « fusion » et, résultat inattendu, l'image burlesque aide à faire accepter la proposition conçue en termes raisonnables.

Parfois enfin la comparaison se poursuit en un véritable parallèle qui tantôt découle tout entier du rapprochement initial, dans lequel il est enclos comme dans un germe, tantôt se développe en rebonds successifs déclenchés par l'ingéniosité de l'auteur. « We are as days, médite Butler dans *The Way of All Flesh*, and have had our parents for our yesterdays, but through all the fair weather of a clear parental sky the eye of Fortune can discern the coming storm...[2] ». Dans une page de *Life and Habit*, il décrit l'infini de la personnalité humaine, « which comes up out of infinity as an island out of

1. *N. B.*, 88-89.
2. p. 18.

the sea, so gently, that none can say when it is first visible on our mental horizon, and fades away in the case of those who leave offspring, so imperceptibly that none can say when it is out of sight. But, like the island, whether we can see it or no, it is always there[1]. » « It is astonishing, disait Butler dans sa conférence sur la Pensée et le Langage, how closely in this respect money and words resemble one another. Money indeed may be considered as the most universal and expressive of all languages[2]. » Et ce rapprochement se poursuit pendant quinze lignes. Dans le *Livre des Machines*, un parallèle méticuleusement agencé souligne la ressemblance entre la circulation dans les rues d'une ville et celle du sang dans les veines; nullement original dans son principe, il est fort ingénieusement développé[3]. A ce stade, les analogies cessent d'être des figures du style pour devenir des conceptions philosophiques. La théorie des Machines, la fable des Banques musicales ne sont, de ce point de vue, que de longs et ingénieux parallèles, dans lesquels se donne libre carrière tout un aspect de l'humour et de la pensée de Butler. Ils sortent, à ce titre, du domaine de cette étude.

Source des comparaisons de Butler.

Si les images sont, dans le texte de Butler, autre chose que des ornements accessoires, la recherche de leurs sources et des domaines auxquels elles sont empruntées peut présenter par suite un intérêt particulier; le tableau ainsi dressé pourra fournir d'utiles renseignements sur les ressources véritables et les dons d'observation de l'écrivain; il permettra également, avec plus de justesse peut-être que chez d'autres auteurs, d'apprécier la profondeur de sa culture, et de deviner les limites de son éten-

1. p. 104.
2. *Hum. Hom.*, 232.
3. *Er.*, 245-6 : « It is said by some that our blood is composed of infinite living agents which go up and down the highways and byways of our bodies as people in the streets of a city. When we look down from a high place upon crowded thoroughfares, is it possible not to think of corpuscles of blood travelling through veins and nourishing the heart of the town? No mention shall be made of sewers, nor of the hidden nerves which serve to communicate sensations from one part of the town's body to another, nor of the yawning jaws of the railway stations, whereby the circulation is carried directly into the heart, — which receive the venous lines, and disgorge the arterial, with an eternal pulse of people. And the sleep of the town, how life-like ! with its change in the circulation. »

due. Nous n'essaierons pas d'établir des statistiques, d'indiquer avec exactitude la fréquence de tel ou tel genre d'images. Un tel dénombrement serait fastidieux et d'ailleurs impossible. Nous donnerons seulement, dans les différentes rubriques relevées, quelques exemples caractéristiques.

La religion. — Les comparaisons tirées de la Bible et du Prayer Book sont assez nombreuses, sans être les plus fréquentes. Même si certaines de ses attitudes rappellent un peu l'ecclésiastique manqué, Butler est, d'esprit, essentiellement « laïque ». Aucune disposition naturelle à la religiosité, aucune sentimentalité ne le portent à cet emploi habituel de la métaphore biblique qui est l'une des principales ressources, et quelquefois une affectation, du style de l'époque. Certes l'enseignement scolaire et l'éducation familiale ont laissé en lui des traces ineffaçables; mais il a du moins repris son âme. Les textes sacrés, les hymnes, les prières ne lui versent plus une ivresse spirituelle, une incantation, un opium; le souvenir qu'il en garde lui offre de curieux oripeaux à rafraîchir, des symboles désuets auxquels un sens nouveau peut être infusé, un langage dont la puissance et le charme peuvent être, à l'occasion, utilisés.

Il leur emprunte d'abord de simples archaïsmes grammaticaux, comme « in like manner », « like unto » ou la terminaison verbale en *th.* D'autres fois, ce sont des allusions aux détails les plus connus de la grande fresque biblique : « The Tower of Siloam », « Solomon in all his glory », « The quails of Mount Sinai », ou quelque rapprochement humoristique sans intention spéciale, tel celui-ci: « Money is like the wind that bloweth withersoever it listeth[1] », ou cet autre : « Like Wisdom, Fortune crieth in the streets, and no man regardeth[2] ». Un vers de l'un de ses sonnets à Haendel : « You were about my path, about my bed », sonne comme un écho d'un hymne religieux alors fort répandu[3]. Cette utilisation du symbolisme

1. *N. B.* 174. — *St John,* III, 8.

2. *N. B.*, 223. *Proverbes de Salomon,* I, 20 : « Wisdom crieth without; she uttereth her voice in the street »; arrangé par Shakespeare, Henry IV, part. I, A. I, 2 : « Wisdom cries out in the streets, and no man regards it. »

3. « Lord, in the day, Thou art about
The path wherein I tread;
And in the night, when I lie down,
Thou art about my bed. »

religieux est ici un procédé banal. Elle ne vise pas à autre chose, en somme, qu'à orner ou relever le style en lui conférant un peu de la grandeur simple et chargée d'un sens lointain des images originales.

Mais ailleurs, l'intention de Butler est moins strictement artistique. Il met la littérature sacrée à contribution par des rappels de citations qui ne sont pas à proprement parler des comparaisons, mais qui donnent à l'idée profane une sorte de commentaire à la fois pompeux et ironique. Voici deux exemples, tirés d'*Alps and Sanctuaries*; à propos du mensonge : « How this is so or why, I know not, but that the Lord hath mercy on whom He will have mercy and whom He willeth He hardeneth[1] »; à propos de la supériorité de l'imperfection naïve sur la perfection académique, en art : « And it is out of the mouth of babes and sucklings that strength is ordained[2]. » Notons également, dans un ordre d'idées un peu différent, l'imitation du ton des textes sacrés à laquelle se livre Butler en certains endroits, et notamment dans les « Sayings of the Sunchild » d'*Erewhon Revisited* : « These are the words of the Sunchild about God and man[3]... » Les treize articles de cette étrange profession sont rédigés dans un style qui rappelle de très près celui du Nouveau Testament; on ne saurait dire que ce soit une parodie; du moins est-ce une parodie qui ne contient nul sarcasme. Son but n'est pas de ridiculiser l'Evangile; elle lui emprunte la majesté de sa diction et même ses tournures propres, pour tenter d'élever jusqu'à sa hauteur l'évangile biologique conçu par Butler.

Un troisième mode d'utilisation de l'imagerie et du vocabulaire religieux consiste à en appliquer les termes à des notions sociales, philosophiques et scientifiques, les transformant ainsi en d'implicites métaphores. Tantôt ce sont des vocables simples : Mammon[4], Flesh[5], Gospel[6], schism[7],

1. *Alps*. p. 71.
2. id., p. 139; *The Book of Psalms*, VIII, 2 : « Out of the mouth of babes and sucklings hast thou ordained strength. »
3. *Er. Rev.*, pp. 192-193.
4. Cf. *L. or C.*?, 148 : « We cannot serve the God of Philosophy and the Mammon of common sense at one and the same time. » Aussi dans *N. B.*, *passim*.
5. Ainsi : « All Flesh » — « The Way of All Flesh » — « God and the Flesh ».
6. Cf. *N. B.* 118 : « The Gospel of doing whatever we please without having to pay for it. » Ou : « He preacheth gospel of grace to the skin of owls »... (A *Psalm of Montreal*, *N. B.* 389) Aussi *W. of A. F.* 285, etc.
7. *Alps*, 153.

Heresy, Heretics, to convert, to proselytise, etc... Tantôt des expressions composées, des « clichés » : « The Kingdom of Heaven[1] »; « Give up all for Christ's sake[2] »; « The outward and visible signs[3] »; « The catholic Faith[4] », etc.

En d'autres endroits, enfin, le language religieux fournit à Butler la matière d'une comparaison destinée à expliquer, à rendre plus rapidement saisissable une idée personnelle. Il emprunte alors une image, un précepte ou une définition qu'il sait assez bien connu de ses lecteurs pour que ce deuxième terme leur soit plus familier que le premier. Ainsi l'analogie satisfait-elle strictement, au moins dans sa pensée, aux conditions du genre. Alléguant qu'il est raisonnable de croire que les mutations brusques et favorables se produisent plus fréquemment chez les espèces déjà favorisées, il ajoute pour mieux se faire comprendre : « Unto the organism that hath is given, and from the organism that hath not is taken away[5]. » Dans une note sur la mode, entité changeante et éternelle, il remarque : « Fashion is like God, man cannot see it in its holy of holies and live. And it is, like God, increate, springing out of nothing, yet the maker of all things — ever changing — yet the same yesterday, to day and for ever[6]. » Ailleurs, pour éclaircir cette idée que le principe de causalité est la grande loi de la nature, il a recours à cette analogie : « This is the one true and catholic faith, undemonstrable, but except a living being believe which, without doubt it shall perish everlastingly[7]. »

La Science. — La science fournit à Butler une source inté-

1. cf. *W. of A L F.*, 282 : « If a man is to enter into the Kingdom of Heaven he must do so , not only as a little child, but as a little embryo, or rather as a little zoosperm — and not only this, but as one that has come from zoosperms which have entered into the Kingdom of Heaven before him for many generations ».
2. Cf. *W. of A. F.*, 221, 227, 388, 389 au sens propre — et : « Giving up father and mother for Christ's sake » (p. 309), au sens proprement butlérien.
3. Cf. *Thought and Language*, p. 232 : « Pounds, shillings and pence are... the outward and visible signs of an inward and spiritual purchasing power... »; *W. of A. F.*, 393 : « Outward and visible symbols... »; « *Further Extracts from the Note-Books*, p. 145 : « An organ is... the outward and visible sign that certain wants exist... ».
4. Cf. *Unc. Mem.* p. 156; *Alps*, p. 152 : « The catholic faith of protoplasm », etc.
5. *Luck or Cunning* ?,p. 71.
6. *N. B.* p. 226 : « Fashion ».
7. *Unc. Mem.* p. 156.

ressante de comparaisons. Les allusions scientifiques, et en particulier biologiques, sont nombreuses dans toute son œuvre[1]. Elles éclairent son attitude en face de la vie et du devenir humain; elles donnent aussi la mesure de sa culture scientifique, et de l'intérêt qu'il portait aux différentes sciences. Nous citerons quelques exemples ayant trait aux principales d'entre elles.

Biologie. — Le problème de l'évolution, que Butler connaît bien, ou du moins sur lequel il a longuement médité, lui fournit un nombre relativement élevé de comparaisons. Celles-ci sont surtout puisées aux fondements mêmes de la doctrine, plutôt qu'à ses accessoires : le principe d'évolution, la sélection naturelle, « descent with modification », variations et mutations, les hybrides, la mémoire, la notion de but ou de dessein, l'antithèse « Luck » et « Cunning ». Il les emploie avec une aisance dont sa discrétion même est la principale garantie. Darwin, par exemple, fait grand tort à la science en refusant de reconnaître ses rapports avec ses devanciers, et de se contenter « to appear as descending with modification like other people from those who went before him[2] ». Une intention cachée dans un passage de Darwin « is not a fortuitous variation[3] ». « A very successful man, lit-on dans *The Way of All Flesh*, has something of the hybrid in him; he is a new animal, arising from the coming together of many unfamiliar elements...[4] ». Dans le même ouvrage, Butler parle d'« embryo minds » qui « pass through a number of strange metamorphoses before they adopt their final shape[5] ».

Géologie. — L'intérêt de Butler pour cette science, et les connaissances qu'il en a, ont sans doute, en grande partie, leur origine dans les relations qu'il avait nouées en Nouvelle-Zélande avec le géologue allemand Julius Haast[6]. Le développement des êtres, disent les premiers évolutionnistes, est l'effet d'un effort constant et toujours semblable à lui-même,

1. Voir à ce sujet Mad. L. Cazamain : *Le Roman et les Idées en Angleterre*, et en particulier p. 174.
2. *Luck or Cunning?*, 61.
3. — *id* —, 63.
4. *W. of A. F.*, 20.
5. — *id* —, 241.
6. Cf. H. F. Jones, *Memoir*, I. pp. 87-88.

« as the raindrop which denuded an ancient formation is of the same kind as that which is denuding a modern one[1]... ». Une note des *Note-Books* commente l'antiquité de la sottise et du mensonge humain ; l'image frappée au début : « The moraines left by secular glacial periods of folly stretch out over many a plain of our civilisation », est développée avec précision à la fin du passage : « What a mountain of lies — what a huge geological formation of falsehood, with displacement of all kinds, and strata twisted every conceivable way, must have accreted before the Odyssey was possible[2]. »

Histoire naturelle. — En Nouvelle-Zélande, Butler avait observé la faune et la flore du pays, heureux de faire preuve dans ses lettres d'une juvénile érudition. Sa lecture de l'*Origine des Espèces* et ses incursions dans la complexe question du transformisme l'amenèrent à étudier, de seconde main, des cas ou exemples typiques de variations chez les animaux, en particulier chez les insectes et les poissons. Il tire de ses connaissances quelques comparaisons assez exactes. L'expression « Natural Selection » a été lancée (*discharged*) dans les eaux de la controverse évolutioniste « like the secretion of a cuttle fish[3] ». « It seems to me, dit Ernest Pontifex en lisant Darwin, that I am like one of those caterpillars which, if they have been interrupted in making their hammock, must begin again from the beginning[4]. » Et l'exemple de la guêpe-ichneumon qui dispose ses œufs pour une éclosion favorable, puis est dévorée par des oiseaux, fait déplorer au narrateur de *The Way of All Flesh* qu'il n'en soit pas de même chez les parents des hommes[5].

Il faudrait ajouter à ces trois principales sources de comparaisons scientifiques de rares allusions aux mathématiques (angles, progression géométrique, facteur), à la physique[6],

1. *L. or C.?*, p. 78.
2. *N. B.*, p. 197 — Peut-être cependant ce second paragraphe est-il une addition, de quelque temps postérieure.
3. *Ev. O. and N.*, 332.
4. *W. of A. F.*, 273.
5. *Id.*, 80 : « Why cannot we be buried as eggs in neat little cells... and wake up, as the sphex wasp does, to find that its papa and mama have not only left ample provision at its elbow, but have been eaten by sparrows some weeks before it began to live consciously on its own account ?».
6. *L. or C.?*, 74 : « We can no more exhaust either (= life and death) wholly out of the other, than we can exhaust all the air out of a receiver. »

a l'astronomie[1], et quelques analogies tirées de la technique photographique. L'image stéréoscopique aide l'auteur supposé du *Fair Haven* à expliquer les divergences des quatre évangiles : « If I may be pardoned for another illustration, I would say that as the roundness of the stereoscopic image can only be attained by the combination of two distinct pictures, neither of them in perfect harmony with the other, so the highest possible conception of Christ cannot otherwise be produced than through the discrepancies of the Gospels[2]. »

Le domaine classique et la littérature. — Peu de choses à signaler ici; Butler utilise, sans originalité, mais le plus souvent avec humour, les souvenirs classiques habituels, les comparaisons tirées de la mythologie et de la légende héroïque (Jupiter, Persée et Andromède, Sisyphe ou Tantale, Hercule, les Enfers, l'Olympe, le Lethé, etc.). La littérature moderne n'est que fort peu mise à contribution; Butler avait lu sans doute plus qu'il ne consentait à le reconnaître, mais la plupart de ses lectures l'avaient ennuyé. Il a emprunté à Milton son image de l'Arbre de la Vie, longuement développée dans un chapitre de *God the Known and God the Unknown*[3]. Il faisait volontiers des allusions ironiques à l'attitude du Peter Bell de Wordsworth envers la primevère[4]. Rien de tout ceci n'est très caractéristique.

L'art. — La peinture et la musique lui fournissent par contre un fonds important de comparaisons. L'avant-dernier chapitre de *The Fair Haven* tire presque tous ses effets d'un rapprochement continu entre les Evangiles et les tableaux de maîtres, entre l'esprit de la foi et le don du peintre. Butler

1. Cf. *L.or C.?*, 22 : « It (design) is like a comet with a little light in front of the nucleus, and a good deal more behind it, which ere long, however, fades away into the darkness ».
2. *Fair Heaven*, 246.
3. *God the Known*, chap. VI : « The Tree of Life » — Milton, *Paradise Lost*, IV, v. 194-196 :

« Thence up he (Satan) flew, and on the Tree of Life,
The middle tree and highest there that grew,
Sat like a cormorant.»

4. Cf:, *Alps*, 38, 143 — Wordsworth, Peter Bell, I :

« A primrose by a river's brim
A yellow primrose was to him,
And it was nothing more. »

décrit avec une ironique éloquence, « l'incomparable clair-obscur » de l'Evangile, évoque Rembrandt, Bellini, Turner et dix autres artistes. La musique offre plus de ressources encore. Il y a des différences entre les quatre versions des Evangiles, « as in a well-tuned instrument wherein each string is purposely something out of tune with every other[1] ». « The discords of every age, lit-on dans les *Note-Books*, are rendered possible by being taken on a drone, or pedal of cant, common form and conventionality[2]. » « Life and growth are an attuning, death and decay are an untuning; both involve a succession of greater or smaller attunings and untunings; organic life is « the diapason closing full on man »; it is the fulness of a tone that varies in pitch, quality, and in the harmonics to which it gives rise[3]... » La métaphore des « harmoniques » est, dans cet ordre d'idées, une de ses favorites[4].

L'Homme. — Butler prend fréquemment l'homme — sa vie et sa mort, ses sentiments, ses vices et ses vertus — comme l'un des termes de ses comparaisons. Cet anthropomorphisme littéraire n'a parfois d'autre ambition que d'indiquer une analogie purement extérieure. On trouve par exemple dans les *Note-Books* cette courte note, faite d'une image curieuse et non sans grandeur : « The bodies of many abandoned undertakings lie rotting unburied up and down the country and their ghosts haunt the law-courts[5]. » Mais lorsque Butler applique aux animaux les mots « cousins », « uncles », « aunts », il l'entend sans ironie et même sans métaphore. « Do animals and plants, se demande-t-il dans *Luck or Cunning*?, grow into conformity with their surroundings because they and their fathers and mothers take pains, or because their uncles and aunts go away[6]? » Souvent la figure laisse deviner, par le

1. *Fair Haven*, p. 245-6.
2. *N. B.*, 225. Cette première métaphore se télescope ensuite cocassement dans une autre : « The drone is, as it were, the flour and suet of a plum-pudding.»
3. *L. or C.*?, p. 74.
4. P. ex. *L. or C.*?, 149 : « In brief, there is nothing in life of which there are not germs, and, so to speak, harmonics in death... »
5. *N. B.*, 96.
6. *L. or C.*?, 263 — La fin de cette phrase reproduit, consciemment ou non, la fin d'une autre phrase d'*Evolution Old and New*, p. 376 : «—That the Madeira beetles in fact come to have smaller wings mainly because their large winged uncles and aunts go away. »

sérieux avec lequel l'écrivain la poursuit, sa conviction qu'il n'existe entre nos façons d'être et les formes et les ressorts essentiels de toute vie qu'une différence de degrés ou d'apparences. Un passage d'*Evolution Old and New* est assez caractéristique : « The organ and its use, dit Butler,... have always gone hand in hand..., so that neither appetency nor organism can claim precedence, but power and desire must be considered as Siamese twins begotten together, conceived together, born together, and inseparable always from each other. At the same time they are torn by a mutual jealousy; each claims, with some vain show of reason, to have been the elder brother; each intrigues incessantly from the beginning to the end of time to prevent the other from outstripping him; each is in turn successful, but each is doomed to death with the extinction of the other[1]. »

La vie courante. — Le domaine qui fournit à Butler les ressources de beaucoup les plus nombreuses et les plus variées est celui de la vie courante, de l'activité humaine, des métiers, des gestes habituels. Ici son ingéniosité n'est pas seule en cause, avec sa mémoire et peut-être sa présence d'esprit, comme dans les autres. Les comparaisons que nous allons évoquer ici révèlent également des dons d'observation aiguë et patiente, un bon sens qui sait en peser exactement les résultats, et, souvent, un humour qui les transfigure, les allège et les vanne. C'est, d'autre part, une bien curieuse faculté que celle qu'a Butler de transposer sur un plan quotidien, familier, même vulgaire, les démarches les plus lointaines de l'esprit.

Une source presque inépuisable est l'*argent*, sa circulation, sa valeur réelle, ainsi que les échanges commerciaux, les transactions de tout ordre auxquels il donne lieu. « Over and above preconceived opinions, lit-on dans *Luck or Cunning?*, and the habits to which all are slaves, there is a small salary, or, as it were, agency commission, which each may have for himself, and spend according to his fancy; from this, indeed, income tax must be deducted[2]. » Dans le même ouvrage, l'importance croissante d'une certaine idée par rapport à une

1. *Ev. O. and N.*, 217-218.
2. *L. or C?*, 78.

autre est marquée par une série de métaphores commerciales : « The one was wanted every hour and minute of the day, and was kept, so to speak, in stock, and in one of the most accessible places of our mental storehouse, while the other was so seldom asked for that it became not worth while to keep it[1]. » Et l'image se poursuit, renouvelée par l'emploi métaphorique de termes courants. « Variations, explique Butler dans un autre chapitre, are an organism's way of getting over an unexpected discrepancy between its resources as shown by the fly-leaves of its own cheques and the universe's pass-book[2]. » Ce rapprochement avec les opérations par lesquelles un capital se consolide ou s'accroît reste présent, exprimé ou sous-entendu, pendant les deux pages qui suivent. On en trouvera un bon nombre de semblables dans *The Way of All Flesh* et dans les *Note-Books*[3]. Citons encore celle-ci, tirée de *Thought and Language* : demander à un chien d'exprimer des idées aussi diverses que celles de l'homme serait « like giving a street boy sixpence and telling him to go and buy himself a founder's share in the New River Company[4] ».

Les ressources de cet ordre étant pratiquement illimitées, nous nous contenterons d'en signaler quelques-unes. Les métaphores *maritimes* n'abondent pas. Elles sont rarement prolongées, et consistent surtout en tropes simples, réduits à un mot ou à une courte expression. Butler, à qui ses divers voyages avaient dû donner une expérience précise des choses de la mer, ne semble pas en avoir eu la passion. « In the wreckage that comes ashore from the sea of time there is much tinsel stuff[5]... » ; — « Events which are hull down upon the horizon of time[6] » ; — « The sheet anchor both of Erasmus Darwin and Lamarck is in good sense and thrift[7]. »

1. *L. or C.?*, 31, 32.
2. *L. or C.?*, 113.
3. Par exemple, *W. of A. F.*, p. 85 : « To use a commercial metaphor, competition is so keen, and the margin of profits has been cut down so closely that virtue cannot afford to throw any *bona fide* chance away, and must base her action rather on the actual moneying out of conduct than on a flattering prospectus. » — *N. B.*, 224 : « Everything is like a purse — there may be money in it, and we can generally say by the feel of it wether there is or is not . »
4. *Hum. Hom.*, 233.
5. *How to make the Best of Life, Hum. Hom.*, 148.
6. *Fair Haven*, 178.
7. *L. or C.?*, 71 ; aussi 72.

La politique : « The good average all-round organism that is alike shy of Radical crotchets and old world obstructiveness[1]. »

La cuisine : « This drone is, as it were, the flour and suet of a plum-pudding[2]. »

Les métiers : « These (street-preachers) are the costermongers and barrow men of the religious world[3] »; — « God illumines us by science as with a mechanical draughtsman's plan[4]. »

Les cartes : « Cunning will do more with ill luck than folly with good. People do not hold six trumps every hand for a dozen games of whist running, if they do not keep a card or two up their sleeves[5]. »

Les actions courantes et les sentiments familiers : « Most of our design resolves itself into, as it were, a shaking of the bag to see what will come out that will suit our purpose... » (etc.)[6]; — « Mr. Darwin has generally gone to good sources. The ground of complaint against him is that he muddied the water after he had drawn it, and tacitly claimed to be the rightful owner of the spring, on the score of the damage he had effected[7] »; — « I have gone into no public place in which I have not found sovereigns lying about on the ground which people would not notice and be at the trouble of picking up[8] »; — « He is feared as a dark room is feared by children[9]. »

1. *L. or C.?*, 72.
2. *N. B.*,225.
3. *N. B.*, 222.
4. *Fair Haven*, 240.
5. *L. or C.?*, 116.
6. *Ev. O. and N.*, 53.
7. *Unc. Mem.*, 36.
8. *N. B.*, 375.
9. *Auth. Od.* 115. Cf. aussi *Er.*, p. 308 : « As a child that fears it has gone blind in a long tunnel if there is no light... » La comparaison des enfants qui craignent l'obscurité est dans les Essais de Bacon, et Butler l'avait notée dès 1858. Cf. *On English Composition* (*First Year*, p. 206).

CHAPITRE VI

MANIES ET MANIERISMES

En dehors de ses qualités ou de ses défauts proprement littéraires, le style d'un écrivain offre toujours quelques traits qui lui sont particuliers et qui traduisent une manie de la plume, un pli du raisonnement ou une tournure de l'esprit. L'étude de tels errements est souvent intéressante ; elle permet de saisir de nouveaux liens entre la personnalité de l'auteur et son œuvre ; elle révèle la trace de poses inconscientes, d'attitudes cachées, de tendances parfois insoupçonnées du caractère. On peut relever chez Butler deux traits de ce genre : l'habitude de la répétition et une certaine propension au *conceit*.

Répétitions.

La fréquences des répétitions donne à cette prose un aspect parfois assez curieux. Il est difficile, étant donné les multiples révisions que Butler lui faisait subir et la surveillance constante sous laquelle il la tenait, de l'accuser simplement de négligence. Toutes ces répétitions doivent être tenues pour volontaires ; si certaines ne l'ont pas été au moment de la première rédaction, du moins furent-elles approuvées et conservées par la suite. De toutes façons, Butler n'a pas à leur endroit les appréhensions ou les scrupules de la majorité des auteurs. Cette liberté d'allure est toujours l'effet de la même conviction initiale, à savoir que l'effort de l'écrivain consiste avant tout à rechercher l'expression exacte et satisfaisante de son idée. S'il l'obtient, fût-ce sur un point restreint, Butler se reconnaît le droit de l'utiliser en d'autres occasions. Une nouvelle tentative s'exposerait à être moins heureuse ; la répétition est par conséquent légitime ; elle est le résultat, non

plus d'une inattention, mais d'un souci de probité et de précision. On en distinguera trois sortes, ou trois degrés, selon l'importance de la matière reproduite : répétition d'un mot ou d'une expression au cours d'un même développement; reprise dans un développement ou un ouvrage d'une expression déjà employée ailleurs; enfin, citation ou ré-emploi textuel de passages d'œuvres antérieures.

Dans la première catégorie de répétitions, il faudrait cependant ranger de rares cas qui semblent bien être en tout état de cause de véritables — et d'ailleurs légères — négligences. Un paragraphe d'*Alps and Sanctuaries* contient deux fois l'adverbe « commonly », à 5 lignes de distance, suivi, deux fois également, de l'adjectif « common[1] ». Dans une page d'*Erewhon*, la conjonction « but » est répétée cinq fois[2]. Ces exemples ne prouvent guère que l'insouciance de Butler pour les élégances purement formelles du style. Mais les autres répétitions sont plus significatives. Elles servent parfois une intention humoristique : « Therein, dit le jeune auteur de *A First Year in Canterbury Settlement* — il s'agit du canot qui le conduit au paquebot — are some half dozen passengers and a lot of heterogeneous-looking luggage; among the passengers, and the owner of the most heterogeneous of the heterogeneous luggage, is myself[3]. » Ailleurs, la répétition est l'arme d'une taquinerie insistante : témoin la malheureuse expression de Darwin, « a brief but imperfect sketch », sur laquelle s'acharne désagréablement l'auteur d'*Unconscious Memory*[4]. Elle est enfin, le plus souvent, un refus de chercher des équivalents, une manifestation de franchise et de simplicité littéraires. Les plus nombreux exemples se trouvent dans les *Note-Books*. Ces notes — expressément préparées pour être conservées et utilisées, sinon publiées — se présentent fréquemment comme de courtes variations sur un petit nombre de mots plusieurs fois répétés. Nous avons signalé ces passages

1. *Alps*, 184, 185.
2. *Er.*, p. 21.
3. *First Year*, premier paragraphe de l'ouvrage. Le tout récent étudiant de Cambridge semblait avoir une affection particulière pour ce terme, répété au cours du livre, et en particulier quelques pages plus bas. Le pasteur Butler qui révisa les lettres et récits dont est fait le livre, a laissé passer cette plaisanterie un peu pédante.
4. pp. 26, 27 (2 fois), 31, 32, 33, 34 (2 fois).

au point de vue de l'enchaînement et de la progression des idées. Notons ici la répétition des termes sur lesquels s'effectuent les divers rebonds : « John Sebastian Bach — It is imputed to him for righteousness that he goes over the heads of the general public and appeals mainly to musicians. But the greatest men do not go over the heads of the masses, they take them rather by the hand. The true musician would not snub so much as a musical critic. His instinct is towards the man in the street rather than the Academy. Perhaps I say this as being myself a man in the street musically. I do not know, but I know that Bach does not appeal to me and that I do appeal from Bach to the man in the street and not the Academy, because I believe the first of these to be the sounder[1]. » Une autre note de douze lignes est intitulée « The Unseen World »; les variations se font sur les deux mots « seen » et « unseen », huit fois répétés, aidés par deux ou trois autres en demi-ton « visible, sight, represented[2] ». L'exigeant besoin de clarté, qui est la cause de ces répétitions, accentué encore par une tendance naturelle à n'avancer que lourdement et comme avec méfiance sur les sentiers de la logique, se manifeste surtout dans certains passages des ouvrages scientifiques, où l'auteur discute pied à pied quelque détail de doctrine ou de terminologie. Les répétitions y semblent être, par moments, l'effet d'une préoccupation méthodique. On y discerne la crainte que l'insouciance ou l'apathie du lecteur l'empêchent de saisir le fil central de l'idée : d'où une insistance dogmatique, presque pédagogique, sur les relais principaux de l'idée, sur les bornes qui marquent son lent déroulement. Le chapitre XX d'*Evolution Old and New*, par exemple, est consacré à une âpre discussion du contenu exact de certaines formules, « means of modification », « survival of the fittest »,

1. *N. B.*, 121.
2. *N. B.*, 168 : « The Unseen World — I believe there is an unseen world about which we know nothing as firmly as any one can believe it. I see things coming up from it into the visible world and going down again from the seen world to the unseen. But my unseen world is to be bona fide unseen and, in so far as I say I know anything about it, I stultify myself. It should no more be described than God should be represented in painting or sculpture. It is as the other side of the moon; we know it must be there but we know also that, in the nature of things, we can never see it. Sometimes, some trifle of it may sway into sight and out again, but it is so little that it is not worth counting as having been seen ».

« conditions of existence », « natural selection » etc. Mais, dût sa phrase s'alourdir à l'extrême, Butler consent difficilement à désigner ces expressions par allusion ; il préfère les reproduire inlassablement. Le retour insistant de ces clichés, ainsi nettement découpés, et souvent, d'ailleurs, mis entre guillemets, finit par leur conférer une sorte de réalité toute matérielle, comme les pièces d'un curieux échiquier que l'auteur rapproche, éloigne ou croise à sa guise[1]. Parfois enfin, ces répétitions de termes en leimotiv donnent presque une impression de préciosité : comme dans cette courte modulation sur les deux verbes « to like » et « to try » : « I should like to like Schumann's music better than I do ; I dare say I could make myself like it better if I tried ; but I do not like having to try to make myself like things ; I like things that make me like them at once and no triyng at all[2]. »

Une seconde forme de répétitions consiste dans la reprise d'une expression heureuse déjà employée dans un autre développement ou un autre ouvrage. La langue de Butler est presque faite, en maints endroits, comme une mosaïque. Le dessin en a un aspect familier ; il laisse une impression de déjà vu. Les éléments en sont puisés aux sources les plus diverses, et difficiles à distinguer. Mais l'écrivain le plus souvent les emprunte à lui-même. Son style est si étroitement conditionné par l'idée que l'expression qu'elle crée adhère définitivement à elle. Lorsqu'il veut exprimer par la suite, sinon la même idée, du moins une voisine, ou une nuance particulière de la première, sa mémoire docile lui offre pour ce service la même tournure que jadis, une partie de cette tournure, ou une tournure analogue. Ainsi cette tendance se justifie-t-elle par un argument d'utilité ou d'économie. Elle ne va point, cependant, sans offrir quelquefois prise à la critique ; elle est d'un exemple un peu suspect. De telles répétitions, même quand elles sont involontaires — et elles ne sauraient l'être que rarement —

1. Cette façon de faire conduit à des passages comme le suivant : « This identity of meaning may be also seen if we call to mind that the conditions of existence can be only a synonym for « the conditions of continuing to live », and « the conditions of continuing to live » a synonym for « the conditions of continuing to live a longer time », and « the conditions of continuing to live a longer time », for « the conditions of survival », and « the conditions of survival », for « the survival of the fittest », inasmuch as the being fittest is the condition of being the longest survivor ». *Er. O. and N.*, p. 353.

2. *N. B.*, p. 209 (II).

révèlent une sorte de délectation dans la trouvaille ou la réussite qui fait presque figure de complaisance. Malgré la profonde sincérité de la « morale » butlérienne du style, et le réel désintéressement sur lequel elle s'appuie, cette satisfaction de soi-même laisse parfois une fugitive impression de narcissisme littéraire. Quelles qu'en soient d'ailleurs les causes psychologiques, ce penchant est curieusement marqué, et les exemples en abondent. On voit Butler se citer : « It is, as I said in *Life and Habit* (il s'agit de la mort) « the most inexorable of all conventions[1]. » Une métaphore de *Life and Habit* est citée dans *Unconscious Memory*[2]. L'exemple des deux poltrons, qui sert à éclairer dans le *Livre des Machines* d'*Erewhon* un aspect du déterminisme psychologique, est repris, entre guillemets, dans *Unconscious Memory*[3]. *God the Known* comporte deux citations, environ une page et demie, de *Life and Habit*[4]. Et l'auteur, scrupuleusement, indique ses sources, nomme l'ouvrage, le chapitre et la page.

Le plus souvent, cependant, l'emprunt est utilisé sans être signalé comme tel. Les termes parallèles de la condamnation puritaine du plaisir et celle de la jeunesse appellent, à cent pages de distance, dans *The Way of All Flesh*, des mots identiques : « The mere fact of being young at all has something with it that savours more or less distinctly of the nature of sin ». (p. 31) ; et « Pleasure had in it something more or less sinful in its very essence » (p. 131). On surprend la spontanéité de ce penchant dans les lettres de Butler : « He loved a joke dearly, écrit-il à propos de son grand-père, but his own humour is only very average. He could, and did at times, write admirably...[5] »; et, quelques jours après, dans une lettre à une autre personne sur le même sujet, il répète : « I take it he was not a poet, not a humourist (though he dearly loved a joke), not a good judge of literature (though he could write, and did

1. *L. or C.*?, p. 264.
2. *Unconscious Memory*, p. 55, et *Life and Habit*, p. 97 : « (The various phases of existence... have flowed the one out of the other) « in what we see as a continuous, though it may be at times a troubled stream. » Le début de cette phrase également reproduit par Butler n'est pas donné par lui entre guillemets.
3. *Er.*, pp. 262-263; *Unc. Mem.*, 153.
4. *God the K*, 55, 56; *L. and H.*, 110, 111.
5. Lettre au Revd F. E. Gretton, 12 mars 1889 (*M.*II, 72).

sometimes write admirably)[1] »; encore la première partie de ce jugement était-elle déjà consignée dans ses Carnets de Notes. La préface des *Selections from Previous Works* (mars 1884) contient une phrase de trois lignes extraite textuellement d'une lettre écrite le 1er février de la même année[2]. Une réflexion sur le bon et le mauvais peintre est utilisée avec quelques variantes dans trois ouvrages différents : « It is not, lit-on dans *The Fair Haven*, p. 238, what a man has actually put upon his canvas but what he makes us feel that he felt, which makes the difference between good and bad in painting »; dans *Life and Habit*, p. 303 : « It is not then what a man has said, nor what he has put down with actual paint upon his canvas which speaks to us with living language — *it is what he has thought to us*... by which our opinions should be guided ; what has he made us feel that he had it in him, and wished to do ? »; et dans *The Way of All Flesh*, à la cinquième page : « It is not by what a man has actually put upon his canvas... that I will judge him, but by what he makes me feel that he felt and aimed at[3]. »

Parfois la répétition porte sur une simple image dont le piquant ou la félicité ont enchanté leur auteur. Manger, a-t-il découvert, c'est faire du prosélytisme; et cette analogie est exposée ou rappelée en plusieurs endroits — dans les *Note-Books*, première rédaction; dans la version révisée de *God the Known and God the Unknown*; dans *Alps*; dans *Luck or Cunning?*[4]. La forme de ces divers développements diffère à peine, et les mots-images restent les mêmes : « proselytising, converting, disagreeing ». On lit à la page 149 de *Luck or*

1. Lettre au Revd Canon Evans of Durham, 21 mars 1889 (*M.*II, 73).

2. *Selections from Previous Works*, Préface : « (I wrote to the Athenaeum... and pointed out) that *Nature* did not begin to appear till nearly three years after the date given by Mr. Romanes, and that there was nothing from Canon Kingsley on the subject. » Lettre à Miss Butler (*M.* II, 404) «(And found) that *Nature* did not begin to appear at all till nearly three years after this date, and that there was nothing from Kingsley in any way bearing upon the subject. »

3. Ces répétitions sont parfois publiquement reconnues par l'auteur. Cf. *Ev. O. and N.*, p. 360: « This is the true vein of the professional and orthodox scientist; of that new orthodoxy which is clamouring for endowment, and which would step into the Pope's shoes to-morrow, if we would only let it »; et, *id.*, p. 394. « ... nothing can better show the temper of the kind of men who are now — as I said in the body of the foregoing work — clamouring for endowment, and who would step into the Pope's shoes to-morrow if we would ouly let them ». — Cette dernière phrase se trouve dans un *Appendice à Ev. O. and N.*, ajouté en 1882.

4. *N. B.*, 81, 83; *God the Known*, 39; *Alps*, 153; *L. or C.?*, 128.

Cunning? la phrase suivante : « And within the residue of life that is in the dead there is an element of death; and within this there is an element of life, and so on *ad infinitum* — again, as reflections in two mirrors that face one another. » Cinq pages plus loin, une idée analogue appelle des locutions et une image identiques : «... the residuary element would... be found to contain a residuary element of *its* opposite, and this again of *its* opposite, and so on *ad infinitum*, as with mirrors standing face to face ». Pourquoi, puisqu'elle est précise, simple et explicative, changer la métaphore? La crainte de la monotonie est le dernier souci de Butler. Dans deux passages différents des *Note-Books*, la même maxime lui sert à définir « the highest thought » et « the highest poetry[1] ». Une formule pittoresque ou doucement ironique suffit à le séduire. « The reviewer, écrivait-il dans une lettre à l'*Athenaeum*, en janvier 1880, muses forth a general gnome that...». *Unconscious Memory*, publié à la fin de l'année, contient la même expression. On la retrouve encore, quatre ans plus tard, dans ses *Remarks on Mr. Romanes' Evolution in Animals*, et elle sera réimprimée, avec les *Remarques* dans *Luck or Cunning?* en 1887[2].

Réemplois.

C'est d'ailleurs chez Butler un procédé fréquent que de reprendre presque mot pour mot des passages entiers déjà utilisés ailleurs. Cette complaisance qu'il trouve dans sa propre prose a beau, quand elle s'avoue, se faire humble et user de précautions oratoires, elle n'en est pas moins singulièrement apparente. Il s'y ajoute un autre sentiment, plus légitime dans sa naïveté. On remarquera que ces réemplois de matière écrite se trouvent rarement dans les ouvrages où il expose, incidemment ou à loisir, des idées personnelles, comme *Alps*, les *Erewhon* ou *The Way of All Flesh* ; il peut alors revêtir chaque fois sa pensée d'une forme presque entièrement nouvelle. Mais dans ceux où il poursuit une polémique, où il défend une position ou en attaque une autre, il

1. *N. B.*, p. 93 : « The highest thought is ineffable; it must be felt from one person to another but cannot be articulated »; et p. 192 : « For the highest poetry, whether in music or literature, is ineffable — it must be felt from one person to another, it cannot be articulated. »

2. *M.* II, 450; *Unconscious Memory*, 44; *Luck or Cunning ?*, 63.

lui semble que son opinion d'autrefois, consacrée et perennisée par l'imprimerie, peut conférer une autorité à son présent exposé. Il ne lui apparaît pas qu'il puisse y avoir désinvolture ou présomption à en appeler à des exemples tirés de ses propres écrits. Enfin Butler, dans ces controverses, est toujours poursuivi par la peur d'avoir l'air de uivre et d'imiter au lieu d'être, à sa manière, parmi les pionniers. Franc-tireur des polémiques transformistes, il a pour seules ressources son indépendance et, sur certaines positions, croit-il, le droit du premier occupant. Aussi n'hésite-t-il pas à émailler, voire à encombrer plusieurs de ses ouvrages d'extraits d'ouvrages antérieurs, de citations de sa propre prose. Un passage d'une douzaine de lignes de *Life and Habit* est ainsi cité dans *Evolution Old and New*[1]. Un autre, plus court, d'*Evolution Old and New* est reproduit dans *Luck or Cunning?*, avec d'assez nombreuses mais peu importantes corrections de forme[2]. D'autres fois il reproduit des citations d'auteurs divers déjà utilisées par lui[3]. En d'autres endroits il se contente d'indiquer nommément ceux de ses ouvrages auxquels il renvoie le lecteur, et de résumer l'argument[4]. Il reproduit quelque part, d'après des notes très précises, les termes d'une intervention orale dans une réunion scientifique[5]. En bien des cas, cependant, ces emprunts de matière déjà écrite ou imprimée ne sont pas reconnus. La moitié d'une longue lettre à Francis Darwin, au sujet de *Life and Habit*, datée de novembre 1877, constitue le fond de deux pages d'*Unconscious Memory*; les différences de style ne sont pas considérables, et des phrases entières sont inchangées[6]. L'on sait que *Darwin among the Machines*, article publié dans *La Presse* de Christchurch en 1863, est le germe d'*Erewhon*. Quelques

1. *Life and Habit*, p. 260; *Ev. O and N.*, 359; le passage est rappelé, sans être cité, dans *Luck or Cunning?*, p. 161.
2. *Ev. O. and N.*, 357-8; *Luck or Cunning?*, 59.
3. Cf. *L. or C.?*, p. 26 et *Ev. O. and N.*, p. 214 (citation du Dr Darwin) ; *L. or C.?*, 28 et *Ev. O. and N.*, 90, 91 (Buffon); *L. or C.?*, 85, 86 et *Ev. O. and N.*, 320, 321 (Patrick Matthew) ; *L. or C.?*, p. 96 et *Unc. Mem.*, 182 (A. R. Wallace).
4. Par exemple, *Ev. O. and N.*, p. 249: « How far from demonstrative is (this) particular case... I have attempted to show in *Life and Habit*, but had perhaps better recapitulate here »; aussi, pp. 380, 381. Cf. *L. or C.?*, *passim*.
5. *L. or C.?*, p. 254; intervention de S. B. à la Société Linnéenne, après lecture de la communication d'Alfred Tylor, 4 déc. 1884.
6. *M.* I, 258; *Unc. Mem.*, 23, 24.

passages en ont été textuellement conservés par Butler, et en particulier l'exemple de la montre[1]. La moitié d'une des lettres connues sous le titre général *A Clergyman's Doubts* (*The Examiner*, 1879) est utilisée à peu près sans modifications dans la digression sur le mensonge d'*Alps and Sanctuaries*[2]. Une autre de ces lettres a fourni le fond et une bonne part des tournures d'un paragraphe de *The Way of All Flesh*[3]. Les chapitres V, VII et VIII de *The Fair Haven* reproduisent, à très peu de changements près, la plaquette *Evidence for the Resurrection*, de 1865. Les *Remarks on Mr. Romanes' Mental Evolution in Animals* sont employées à faire un chapitre de *Luck or Cunning*[4]?. Peut-être y a-t-il, dans cette tendance à utiliser une matière déjà publiée, le signe d'une certaine paresse. Mais on y distingue aussi le désir de ne pas laisser ces premières compositions dans l'oubli où elles sont tombées, de leur donner une autre chance de toucher le public et de connaître enfin la réussite. C'est un sentiment analogue à celui qui poussait Butler, en dépit de ses échecs successifs, à rééditer sans cesse ses ouvrages.

Formules, « pensées » et aphorismes.

La pensée de Butler est souvent discursive et peu méthodique dans sa progression; mais par un effort de compensation, son expression tend volontairement à la condensation et même — avec quelques réserves — à la brièveté, qualités que tantôt relève et aiguise, tantôt encombre et alourdit le goût très vif que nous avons signalé pour les rapprochements antithétiques. Cet effort n'est pas toujours couronné d'un même succès. Frapper une formule, un nom ou un titre est une épreuve délicate, pour laquelle Butler ne se croyait pas doué. « They say, a-t-il noté, the test of literary power is whether a man can write an inscription. I say « Can he name

1. *N. B.*, p. 44 et *Er.*, p. 242 . « Take the watch for example ». Environ 18 lignes.
2. *N. B.*, 305, 306, 307 et *Alps*, 69, 70, 71.
3. *M.* I, 58-59 et *W. of A. F.*. 208; description de la situation religieuse en Angleterre avant 1858.
4. Chap. IV.

a kitten ? » And by this test I am condemned, for I cannot[1]. » Il cherchait avec une application peut-être trop scrupuleuse à obéir à cette définition qu'il a lui-même rappelée : « The object of a title... is, of course, to give, as far as may be, the essence of a book in a nutshell[2]. » Les titres de ses ouvrages sont appropriés, mais prolixes; ils comprennent en général une devise claire et bien frappée alourdie par un commentaire[3]. *Erewhon, or over the Range* est piquant et a fait fortune. *Life and Habit* se suffit à lui-même; *Unconscious Memory*, *Evolution Old and New* seraient explicites sans leurs longs sous-titres; *The Fair Haven* est dans une catégorie à part : c'est un titre piège. Le titre complet de l'histoire des Pontifex devait être : *Ernest Pontifex, or The Way of All Flesh — A Story of domestic Life. Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino* est un titre de catalogue ou de guide qui, s'il correspond en effet à la matière de l'ouvrage, ne rend en rien justice à son esprit. Il en va de même pour les chapitres. Les titres de ceux d'*Erewhon Revisited* sont en quinze ou vingt mots le résumé des pages qu'ils introduisent;

1. *N. B.*, p. 108.
2. *L. or C.*?, 83.
3. Cf. : *The Fair Haven.* A work in defence of the miraculous element in our Lord's ministry upon earth, both as against Rationalistic impugners and certain Orthodox defenders.

Evolution Old and New; or the Theories of Buffon, Dr. Erasmus Darwin, and Lamarck, As compared with that of Mr. Charles Darwin.

Unconscious Memory : A Comparison Between the Theory of Dr. Ewald Hering, Professor of Physiology at the University of Prague, and the « Philosophy of the Unconscious » of Dr. Edward von Hartmann; with Translations from these Authors, and preliminary chapters bearing on « Life and Habit », « Evolution Old and New » and Mr. Charles Darwin's edition of Dr. Krause's «Erasmus Darwin ».

Alps and Sanctuaries of Piedmont ant the Canton Ticino.

Luck or Cunning, As the main means of Organic Modification ? An attempt to throw additional light upon the late Mr. Charles Darwin's Theory of Natural Selection.

Ex Voto : An Account of The Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia With Some Notice of Tabachetti's Remaining Work at the Sanctuary of Crea.

The Life and Letters of Dr. Samuel Butler, Headmaster of Shrewsbury School 1798-1836, and afterwards Bishop of Lichfield, in so far as they illustrate the scholastic, religious, and social life of England, 1790-1840.

The Authoress of the Odyssey, Where and When she wrote, Who she was, the Use she made of the *Iliad*, and How the Poem grew under her hands.

The Iliad of Homer Rendered into English Prose for the Use of those who cannot read the Original.

Shakespeare's Sonnets Reconsidered, and in part rearranged, with Introductory Chapters, Notes, and a reprint of the Original 1609 Edition.

Erewhon Revisited Twenty Years Later Both by the Original Discoverer of the Country and by his Son.

nul humour, nul piquant ne les relèvent; ceux d'*Erewhon*, plus brefs, étaient conçus dans une formule plus heureuse. Dans les ouvrages de controverse scientifique ou littéraire, ils annoncent sagement et pertinemment la matière qui va suivre. Les chapitres de *The Way of All Flesh* ne portent que des numéros. Le souci d'une présentation loyale, la crainte que le lecteur ne se méprenne à un titre insuffisamment explicite, les habitudes de l'époque, et peut-être les conseils des éditeurs poussent Butler, sur ce point, à préférer l'utilité et la clarté à des formules plus brillantes.

Mais, dans le cours même de ses ouvrages, son style sait parfois prendre une densité, une vigueur et même une pointe qui ont entraîné certains critiques à voir dans l'auteur des *Note-Books* avant tout un écrivain de « pensées[1] ». Il y a certes, non seulement dans ce dernier livre, mais éparses dans tous les autres, des observations d'une portée générale, fines ou profondes, qui prennent parfois l'aspect de sentences et de maximes. Elles ont souvent la teinte pessimiste, le ton désabusé qui donnent du poids ou du piquant à ce genre d'aphorismes : « It is a wicked world, and there are few who fail to make themselves unpleasant if they have the power to do so » (Lettre à Miss Savage, mars 1872); « Morality turns on whether the pleasure precedes or follows the pain » (*N. B.*, 29); « Morality is the custom of one's country and the current feeling of one's peers. Cannibalism is moral in a cannibal country » (*N. B.*, 29); « Prayers are to men as dolls are to children » (*N. B.*, 212); « The young disdain precision too contemptuously; while older people are apt to think of nothing else » (*Aulh. Od.*, 149); « The advantage of doing one's praising for oneself is that one can lay it so thick and exactly in the right place ». (*W. of A. F.*, 147). Elles se vêtent souvent d'une métaphore ou se renforcent d'une comparaison, ce qui est encore dans la meilleure tradition : « Boldness goes out into the fight, and if in the wrong gets slain, childless. Fear stays at home and is prolific of a brood of falsehoods » (*Fair*

1. Cf. *Times Literary Supplement*, 16 février 1928, article de tête, intitulé « Laconics » : « Our last important writer of this kind is Samuel Butler the author of *Erewhon*, who, like Samuel Butler the author of *Hudibras*, left behind him a large collection of disconnected thoughts and observations; and it is in his *Note-Books* rather than his works of more regular composition that his admirers find his most original and most important work. »

Haven, 234); « Stories are like people, whom we judge of in no small degree by the dress they wear, the company they keep, and that small indefinable something which we call their expression » (*id.*, p. 216).

Cependant ces sentences ne représentent dans la prose de Butler qu'une sorte de cristallisation ; elles sont loin d'en être la formule habituelle. Même dans ses passages les plus travaillés, il ne songe pas à frapper, à marteler ou à aiguiser ses phrases. Son effort vise seulement à penser vigoureusement, et à communiquer cette vigueur à son style, si la clarté n'en doit pas souffrir. Les maximes, si maximes il y a, se préfigurent dans son esprit même. C'est pourquoi elles offrent rarement ce que nous demandons aux dictons traditionnels : une apparence immédiate et frappante de profondeur, de vérité impersonnelle, de solide généralité. Il y a souvent dans les aphorismes de Butler comme un instable équilibre : « Words are like money; there is nothing so useless, unless when in actual use[1]. » — « Ideas : they are like shadows — substantial enough until we try to grasp them[2]. » — « Originality is like a man's soul. He who would find it loses it, and he who would lose it finds it[3]. » C'est au paradoxe, à l'antithèse ou au dilemme qu'ils empruntent leur forme habituelle : « There is no such source of error as the pursuit of absolute truth[4]. » — « Great works : these have always something of the « de profundis » about them[5]. » — « Everything is like a door swinging backwards and forwards. Everything has a little of that from which it is most remote and to which it is most opposed and these antitheses serve to explain one another[6]. » « Sensible people get the greater part of their own dying done during their own life time[7]. » — « It is safer to know too little than too much[8]. » — « In matrimony, to hesitate is sometimes to be saved[9]. »

1. *N. B.* 95.
2. *Ibid.*
3. *Proficiency and Originality, Shr. Edit.*, vol. 18, p. 230.
4. *N. B.*, 298.
5. *N. B.*, 106.
6. *N. B.*, 59.
7. *W. of A. F.*, 103.
8. *W. of A. F.*, 19.
9. *N. B.*, 227.

On pourrait certes, à travers l'œuvre entière de Butler, faire abondante cueillette de paradoxes et de dictons amusants, mais les véritables aphorismes y sont rares[1]. Il manque à beaucoup de ces « pensées » une sorte de solidité dans la certitude et presque de foi en elles-mêmes... Ceci tient sans doute aux tendances propres de l'esprit de l'écrivain, tout baigné de relativisme. Il se défait rarement de l'habitude épuisante de voir dans le même regard une chose et son contraire, ou de frapper de réserves, d'amendements, de corrections la généralité de son premier jugement[2]. Ses affirmations les plus convaincues sont celles où il prend le contrepied de l'opinion commune. Alors sa pointe est directe, d'un bon trait, et d'un métal plein et sonore. Ailleurs une hésitation ou une double entente, tout en élargissant son horizon, enlèvent du poids à son jugement. Affirmer, c'est momentanément s'aveugler aux autres aspects de la réalité exclus par l'affirmation. Butler, lorsqu'il s'occupe à philosopher, accepte rarement d'abdiquer ses droits de vision totale. D'où l'aspect en porte-à-faux de maintes de ses réflexions; une ironie, une restriction, un sous-entendu, ou parfois le désespoir de ne pas assez bien comprendre, réduisent cette portée générale, minent cette rassurante impersonnalité que nous leur voudrions. La forme se ressent de cet effort trop ambitieux pour embrasser à la fois les aspects contraires d'une réalité complexe. La phrase où se sertit l'aphorisme est rarement d'un jet unique et harmonieux; il lui manque souvent la brièveté sèche et dure qui lui donnerait un ton définitif. Elle n'est pas un oracle gravé sur du marbre, la quintessence d'une pensée miraculeusement condensée en des termes lapidaires ou en une image où se reflète l'absolu; elle semble être plus simplement une pointe au sens physique du terme, le svelte et piquant couronne-

1. Un recueil paru en 1920 cite 22 aphorismes de Butler : « *Captain Jewels : Seven Hundred Aphorisms,* gathered and strung by C. J. Whitby ». London. Mais la moitié à peine de ces citations méritent d'être ainsi appelées. Les autres sont trop longues, mal présentées ou sans intérêt.

2. Cf. cette réflexion des *Note-Books,* citée dans un numéro récent d'une publication anglaise qui émaille habituellement ses pages de maximes morales : « Life is like music, it must be composed by ear, feeling and instinct, not by rule. Nevertheless one had better know the rules, for they sometimes guide in doubtful cases — though not often » (*N. B.*, 11. Cité dans *Great Thoughts,* janv. 1935, p. 187).

ment d'un édifice; on y trouve l'aboutissement extrême de la démarche d'une intelligence, la conclusion d'un raisonnement personnel. Une tournure d'esprit s'y laisse toujours entrevoir, ou bien une tendance, une humeur. Plutôt que de véritables aphorismes ces « pensées » sont des épigrammes sur la vie, les idées et les hommes[1].

« Conceit »

Nous avons tâché de montrer le souci d'utilité qui guidait Butler dans le choix de ses mots et l'aménagement de son style. Par une sorte de paradoxe, ce souci même l'amène parfois jusqu'au recherché. Sa langue, trop docile, obéit à toutes les humeurs de son esprit; et celui-ci a ses caprices ou ses moments de vague, de lassitude, d'arrogance; tantôt il se meut par saccades, tantôt il se traîne avec lenteur; il a ses acharnements, ses détentes, ses incertitudes, ses difficultés; il a ses moments de jeu et de « conceit ». Le style reflète fidèlement tous ces mouvements, toutes ces poses involontaires et fugitives. Oppositions, antithèses, balancements, croisements, répétitions font des remous et comme un clapotis qui donne à certains développements un aspect assez curieux. C'est l'impression que l'on retire de presque tous les passages de méditation personnelle dans *Luck or Cunning* ? Nous en avons ailleurs signalé quelques exemples. En voici un autre : « No contradiction, no consciousness; no cross, no crown; contradictions are the very small deadlocks without which there is no going; going is our sense of a succession of small impediments or deadlocks, it is a succession of cutting Gordian knots, which on a small scale please or pain as the case may be; on a larger, give an ecstasy of pleasure, or shock to the extreme of endurance; and on a still larger, kill whether they be on the right side or the wrong[2]. » Il y a dans ce passage un brillant un peu affecté qui vient d'abord de l'idée elle-même, mais qu'avivent encore

1. Butler, dans ses passages de polémique, aiguise volontiers ses traits en forme d'épigramme. Cf. dans *Luck or Cunning* ? : « Mr. Darwin was the Gladstone of Biology » (p. 91); « Lamarck was the Lazarus of Biology » (335); « Great is protoplasm. There is no life but protoplasm, and Huxley is its prophet » (121), etc. — Mr. S. P. B. Mais, dans son ouvrage *From Shakespeare to O. Henry*, 1917, chap. VII, rapproche les « épigrammes » des *Note-Books* de ceux, en vers, de Rupert Brooke. Ils sont, dit-il, plus modernes que Victoriens. Il convient de noter que Rupert Brooke avait lu avec enthousiasme plusieurs ouvrages de Butler, et qu'il semble s'être inspiré de leur esprit.

2. *L. or C.?*, p. 48.

toutes les ressources de l'expression : opposition de mots, déclenchements et rebondissements des phrases, et jusqu'à de trop nombreuses allitérations (contradiction, consciousness; cross, crown; please, pain; right, wrong). Butler est ici au bord du « conceit ». Il lui arrive parfois d'y tomber. Voici une note dont le ton humoristique ne parvient pas à cacher l'espèce de délectation éprouvée par l'auteur à jongler avec les mots qui suivent le fil mince, mais sinueux de son idée : « He was in reality damned glad; he told people he was sorry he was not more sorry and here began the first genuine sorrow, for he was really sorry that people would not believe he was sorry that he was not more sorry[1]. » Les exemples de ce genre de « juggles of words[2] » sont trop nombreux dans le style de Butler pour ne pas mériter d'être relevés à part. De la répétition pure et simple jusqu'à l'énigme ou la pointe, ils montrent le désir d'amener un effet de surprise, de frapper le lecteur par une disposition ingénieuse ou brutale des mots, d'opérer sur lui un « choc » à la faveur duquel l'idée pénétrera; mais certains d'entre eux laissent deviner parfois une satisfaction un peu suspecte dans ces arrangements verbaux.

Nous n'insisterons pas sur la répétition ou le carambolage d'un même mot, procédé humoristique banal[3]. Plus significatifs déjà sont les jeux sur les différents sens d'un terme, comme « race », « breed », etc... que nous avons aussi signalés dans une autre rubrique, et qui frisent parfois le jeu de mot : « My relations with my relations[4]... », par exemple, ou l'exécrable « Virgin with Child[5] »; aussi, les jeux sur les

1. *N. B.*, p. 288 : « Sorrow within sorrow ».

2. Rappelons ici cette réflexion des *Note-Books* : « All words are juggles. To call a thing a juggle of words is often a bigger juggle than the juggle it is intended to complain of. The question is whether it is a greater juggle than is generally considered fair trading » (95).

3. Cf. *W. of A. F.*, p. 119 : « Prominent among the most prominent upon the most prominent shelf... »; ou : « Without intending what one knows the hearer intends one to intend » (*N. B.*, 351).

4. *Further Extracts*, p. 19 : « I would stand my relations well enough if they would only let me alone. It is my relations with my relations that I sometimes find embarrassing. »

5. *N. B.*, 230 (« Titles and Subjects ») : « The China Shepherdess with Lamb on public-houses chimney-pieces in England as against the Virgin with Child in Italy. » Un exemplaire des *Note-Books* au British Museum porte cette note manuscrite de H. F. Jones : « The Virgin *with* Child is intentional. » Rappelons que « with », dans les expressions de ce genre, signifie « enceinte de ».

différents éléments d'un terme composé, comme dans ce passage d'*Alps* : « The power of fusing ideas depends upon the power of *con*fusing them[1]. » D'autres fois, le trait consiste à opposer une formule à elle-même en en changeant le signe, affirmation ou négation : « He had enough imagination to know that he had not enough imagination to carry him out here[2]. » Plus souvent, un terme est opposé à son contraire ou, pour ainsi dire, se télescope en lui. Butler, pour les raisons que nous avons dites, se complaît à ces finesses qui donnent, quand le lecteur en a trouvé trop d'exemples en chemin, l'impression de ne plus être qu'un maniérisme, une habitude précieuse. « I said of a man, notait-t-il complaisamment dans ses Carnets, that he was an unprincipled, principle-ridden prig[3] »; « ...to see the rooms bereft of every familiar feature, and made so unfamiliar in spite of their familiarity[4] »; « there being an unity in spite of infinite multitude and an infinite multitude in spite of unity[5] »; « there has been a continuity in discontinuity, and a discontinuity in continuity[6]... »; « there would be, I take it, more representation in the misrepresentation than in the representation[7] »; « He being not a Trinity in Unity only, but an Infinity in Unity, and a Unity in Infinity[8] ». Parfois l'auteur raffine encore sur son raffinement et croise ses antithèses en une sorte de quadrille : « Nature, déclare-t-il dans un passage de *Luck or Cunning*? que nous avons déjà signalé,... will give to each (principle) an helpmeet for it which shall cross it and be the undoing of it; and in the undoing do; and in the doing, undo[9]... »; et la page d'après, feignant de parodier la prudence verbale de Spencer et de Darwin, il écrit : « At any rate, whether he intended to imply what he now implies that he intended to imply.. »; « That our ideas, lit-on dans les *Note-Books*[10], are baseless or rotten at the roots is what few who

1. *Alps*, 43.
2. *W. of A. F.*, 171.
3. *Further Extracts*, 135.
4. *W. of A. F.*, 155.
5. *Id.*, 207.
6. *Ev. O. and N.*, 47.
7. *Life and Habit*, 302, 303.
8. *God the Known*, 20.
9. *L. or C.?*, 48.
10. *N. B.*, 309.

study them will deny; but they are rotten in the same way as property is robbery, and property is robbery in the same way as our ideas are rotten at the roots, that is to say it is a robbery and it is not.. » Parfois, le second terme de l'antithèse est ménagé pour la fin de la phrase, ce qui renforce le choc de la surprise : « Many of the happiest thoughts would come like all other happy thoughts — thoughtlessly[1]. » Enfin ce procédé, poussé à l'extrême de l'habileté, produit des formules qui tiennent de l'énigme ou du rébus : « If the thing that has been is the thing that also shall be, must not the thing which is be that which also has been[2]? »

Les traits que nous venons de citer procèdent d'une disposition qui, par certains côtés, rappelle le « conceit » élizabethain. Ces images, ces parallèles, surtout ces antithèses, sont proches parents des maniérismes les plus accusés de Lyly dans ses célèbres pétitions à la Reine; et la structure de la phrase a parfois un rythme, un découpage, des balancements analogues. Mais ce rapprochement, s'il doit être fait, ne saurait l'être qu'avec prudence, et seulement pour permettre d'en fixer les limites et la portée. D'abord, la fréquence même des « conceits » est infiniment moins grande chez Butler; ses images sont moins abondantes et moins recherchées, ses parallèles moins soutenus, ses antithèses moins purement verbales; le rythme de sa phrase est moins tendu, plus souple et plus varié. D'autre part, la différence n'est pas seulement de quantité ou d'intensité, mais aussi de qualité. Le « conceit » comporte par sa définition même deux éléments : une pensée forte ou une émotion délicate, et une expression aiguisée par l'emploi d'une figure de langage. Si le mot a pris un sens péjoratif, c'est que chez la plupart des auteurs l'élément formel l'a emporté sur l'élément idéologique, et est devenu une simple gymnastique verbale. Chez d'autres et plus rares écrivains, l'expression sait se subordonner à la démarche qui la crée, et le conceit naît essentiellement de la rareté du sentiment, de la finesse de l'idée. Celui de Butler appartient à une classe plus limitée encore; il est d'ordre purement intellectuel; ni sa sensibilité ni ses sens ne

1. *Ev. O. and N.*, 48.
2. *L. or C.?*, p. 22.

sont en cause. La musique des mots, leurs harmonies subtiles ne le touchent pas. Les quelques recherches de ce genre que l'on relève chez lui (allitérations, par exemple[1]) ont pour but de marquer fortement un choc de mots qui retentira plus vigoureusement ainsi dans l'esprit du lecteur. Son « conceit » n'a rien de commun avec les ridicules prouesses de la préciosité littéraire; il est, jusque dans sa maladresse et dans son outrance, une façon de penser. Il est véritablement un « concept ». C'est à la philosophie de Butler, à sa façon d'envisager la vie, le monde et les hommes ou la société, à sa méditation, à son expérience, qu'il faut attribuer ces apparentes affectations; sa langue soumise n'a fait que reproduire en un dessin visible les sinuosités de la pensée qu'il a voulu exprimer; si elle en a parfois durci les traits, empâté les nœuds et les courbes, brouillé les croisements, la faute en est à la lourdeur des mots, à la raideur de la syntaxe, non à un effort délibéré pour masquer ou embellir le visage de l'idée.

1. L'allitération est un effet dont, coquetterie ou négligence, la langue anglaise a souvent quelque mal à se garder. Butler ne se défendait pas avec beaucoup d'ardeur contre les occasions qui s'offraient. Cf. « The wide and wakeful river... » dans la description, un peu léchée, d'un paysage d'*Erewhon* (p. 17). Voir aussi *Er. Rev.*, p. 7 : Higgs, devenu « pavement artist », gagne sa vie en dessinant sur les trottoirs des scènes de « fogs, floods and fires ». « These three « f's », he would say, were his three best friends... »

CHAPITRE VII

LES STYLES DE BUTLER

Selon les sujets qu'il traite, le style d'un auteur, tout en conservant uniformément la même structure et les mêmes éléments de base, peut prendre des aspects différents; il s'échauffe, se précipite, se colore ou bien il se détend et flâne. Celui de Butler reflète ainsi, dans les diverses œuvres, des humeurs ou des préoccupations dont l'étude peut servir à compléter le portrait moral de l'écrivain.

I. Le style familier.

Un premier aspect de ce style est celui qui se manifeste principalement dans quelques lettres, dans les notes, dans les articles, les essais, les conférences, enfin dans des ouvrages comme *Alps* ou *Ex Voto*. C'est, si l'on peut dire, le ton de l'homme au repos. Aucune préoccupation ne le tend alors; il paraît s'entretenir familièrement avec un interlocuteur, celui-ci fût-il le lecteur, ou seulement lui-même. La langue a de l'aisance, de la facilité, une simplicité charmante, une familiarité qui ne tombe jamais dans la vulgarité. Elle convient à merveille à un certain genre d'essai[1]. Mais, si on l'observe de plus près, elle livre d'autres secrets. On la soupçonne de manquer de véritable spontanéité; du moins la spontanéité y est-elle fort consciente d'elle-même. La sensibilité de l'homme a de curieuses limites; il ne se livre jamais tout entier; ses impressions semblent plus vives que vraiment profondes. Sa raison, même son raisonnement, n'en sont

1. Butler est, dit Orlo Williams, « an essayist born ». — O. Williams, *The Essay*, 1915, p. 17.

point obscurcis. Son style n'est pas un flot jaillissant, une perpétuelle trahison du moi; ni snob, ni pédant, ni forcé, il se laisse aller avec sagesse et prudence, et même avec quelque application[1]. Il ne sent point l'effort, mais il est conditionné par un esprit de mesure et presque de calcul. Ce sont là qualités presque uniquement négatives. Ce style est positif et lucide; il sert un but et ne l'oublie jamais. Sa bonhomie est celle-là même qu'avait Butler dans sa conversation, pétrie de politesse, d'humour et de fausse modestie; il ne cherche jamais le brillant, et l'atteint rarement. Par contre, il a ses moments de platitude, comme dans *Ex Voto*, livre conçu dans l'ennui; ou bien il se dépouille et adopte, comme dans certains passages d'*Alps*, la précision incolore d'un guide de tourisme.

Ainsi la trame de ce style offre de la souplesse et de la variété. Mais son charme essentiel vient de deux dons précieux : celui de l'observation et celui de l'humour. On discerne, à travers les mots, le curieux visage de l'écrivain, la courte flamme qui brille au fond de ces yeux clairs abrités sous les gros sourcils noirs. Rien n'a échappé à l'attention de cet homme des gestes et manies de ses congénères, ou des moindres aspects de la nature qui l'entoure. Sa prose est riche de toute une fortune éparse, souvenirs, notations, anecdotes rapides et tableaux éphémères. Toutes ces ressources sont parfois utilisées pour leur intérêt propre, et pour ainsi dire à l'état brut. Mais le plus souvent elles servent à nourrir son humour. A d'autres moments, l'humour peut être une démarche volontaire, ou servir un dessein. Ici, il n'est guère qu'une humeur naturelle; il baigne ces œuvres ou ces parties d'œuvres dans une sorte d'irréalité; il aère et allège ce que la langue elle-même aurait de trop positif et d'un peu lourd. L'usage constant de ses principaux procédés : l'exagération, l'analogie, le renversement, l'antithèse, la parodie, fait naître une agréable impression de dépaysement intellectuel. Ce demi-sourire que reflète le style donne au lecteur l'habitude d'attendre des réserves ou des surprises au tournant de toutes les phrases; il entretient un léger scepticisme, un détachement qui,

1. « I have more of perseverance than of... facility and readiness of resource ». *N. B.*, 181. Cette remarque de Butler sur ses aptitudes générales vaut aussi pour sa façon d'écrire.

sans planer bien haut, permet de glisser sans effort sur l'épineuse réalité.

II. Le style philosophique.

Les fonctions de l'intelligence sont prépondérantes chez Butler. La connaissance l'attire; il touche à la science, il a le goût de la philosophie. Mais il manque de puissance, d'envergure et de profondeur. Son « climat » philosophique est un rationalisme tempéré par le bon sens, un relativisme corrigé par un désir d'unité. Sa prose porte la marque de cet intellectualisme : méfiance de l'ornement, de la rhétorique, du sentiment; effort vers la probité et la franchise vis-à-vis de soi-même; subordination volontaire de l'expression à l'idée; recherche de la simplicité, de la lucidité. Butler trouvait à la prose française, et particulièrement à celle de Buffon, des qualités admirables[1]. Cependant son style philosophique ne se maintient pas toujours à ce niveau élevé. Le principe qu'il s'est donné : n'écrire que ce que l'on est sûr de penser nettement, est d'une simplicité difficile. Il s'est peut-être parfois trop pressé d'écrire sur certaines questions, avant de posséder sa pensée dans toutes ses nuances. A ces moments, la tenue de son style fléchit; il devient long, lourd, diffus, presque ennuyeux. Même dans *Erewhon*, quelques pages ne sont pas tout à fait à l'abri de ce reproche. Au contraire, lorsqu'il est maître absolu de son idée, sa phrase est légère, lucide et franche; elle ne s'encombre ni de pédantisme ni de technique. Mais s'il n'emploie qu'un minimum de termes savants, ce n'est pas que les mots d'origine latine ou grecque l'effraient; ils ont souvent un sens bien défini que des siècles de culture et d'enseignement ont rendu accessible à tous; il en use chaque fois qu'ils peuvent le servir, et si sa phrase s'en trouve ralentie et alourdie, peut lui en chaut. « I have quoted enough, écrit-il par exemple, to show that Dr. Erasmus Darwin would have protested against the supposition that functionally produced modifications were an adequate explanation of all the phenomena of organic modification[2]. » Il ne

1. Cf. Lettre à Fernand Henry, 1899, *M.*II, 306 : « We admire and we understand your incomparable French prose. Buffon to me is simply the ne plus ultra of prose ».
2. *L. or C.*?. 103.

tombe pas dans l'impertinence qui consisterait à n'employer de parti pris, pour décrire des notions abstraites, que des mots du fonds saxon, plus évocateurs, mais d'un contenu idéologique moins défini. Cependant, les expressions courantes, les termes simples et concrets, les façons populaires de concevoir et de voir reparaissent de temps en temps, et, pour ainsi dire, remontent à la surface. On dirait qu'ils représentent pour Butler, loin de sa table de travail, la façon habituelle, normale de penser. Lorsqu'il descend dans l'arène de la controverse, ou qu'il écrit un ouvrage sur des questions précises, il doit prendre le parti de la raison, ou du moins le confronter avec celui du bon sens. Il se trouve par la force des choses engagé dans des exposés de doctrines, dans des démonstrations, des discussions techniques. Pour manifester ces idées et décrire ces faits, des emprunts au vocabulaire spécial sont parfois nécessaires. Encore s'en méfie-t-il; il ne cesse d'en contrôler l'authenticité par des explications ou des définitions. Et sitôt que le besoin ne s'en fait plus sentir, il l'abandonne pour recourir à la langue familière.

Son style est rarement meilleur que lorsqu'il peut faire appel aux ressources de l'analogie. On dirait que l'image, surtout lorsqu'elle est concrète, nourrit ou étoffe de sa substance l'inconsistance de l'idée abstraite. La première page du chapitre XIX d'*Erewhon*, qui décrit ce que les Erewhoniens pensent de la vie, est bourrée de métaphores : « The Erewhonians say that we are drawn through life backwards; or again, that we go onwards into the future as into a dark corridor. Time walks beside us and flings back shutters as we advance; but the light thus given often dazzles us, and deepens the darkness which is in front... » Les phrases sont ici courtes, denses, nettes. Ce style d'apologue est un de ceux que Butler réussit le mieux. Ses passages scientifiques ou philosophiques sont ainsi soutenus d'allusions constantes à la psychologie familière et aux divers aspects de la vie sociale[1]. L'humour, d'ailleurs, n'est jamais loin; c'est lui, souvent, qui fournit les

1. Cf. *L. or C.?*, p. 119 : « Man is only a great many amoebas, most of them dreadfully narrow-minded, going up and down the country with their goods and chattels like gipsies in a caravan; he is only a great many amoebas that have had much time and money spent on their education, and received large bequests of organised intelligence from those that have gone before them. »

images; mais d'autres fois il semble n'apparaître que dans le sillage de l'analogie, ou naître d'un paradoxe poussé jusqu'à la limite extrême de la logique[1].

Il n'est pas rare que le style des passages philosophiques prenne l'allure et le mouvement de l'argumentation orale. Il garde alors le ton vif, l'entrain et la chaleur des conversations préliminaires dans lesquelles Butler éprouvait ses idées, ou de la correspondance qu'il échangeait à leur sujet. La pensée de l'écrivain se meut au moins autant par réactions contre une idée étrangère que par la lente croissance d'une conviction intérieure; c'est par ces réfutations successives qu'il s'achemine vers la vérité. L'ouvrage imprimé porte la marque évidente de ce processus psychologique; il est mené, par moments, comme une véritable discussion. On n'y trouve pas toujours, ainsi que dans le dialogue *Darwin on the Origin of Species*, deux personnages symboliques chargés de représenter les deux points de vue. Mais l'alternance du pour et du contre, les attaques, les ripostes, les aveux, le ton personnel des tournures, communiquent l'illusion d'un entretien où deux interlocuteurs discutent pied à pied. Questions, réponses, exclamations se succèdent et parfois se pressent. Un passage sur les « Droits des végétaux », dans *Erewhon*, est typique de ce genre d'argumentation véhémente[2].

En d'autres endroits, au contraire, le style se ralentit et s'allonge. Ce changement d'allure semble se produire en deux circonstances. C'est d'abord, répétons-le, lorsque la pensée est encore peu sûre d'elle-même et n'a point trouvé sa certitude. Alors l'expression se fait diffuse, un peu verbeuse, sans rien perdre généralement de sa clarté[3]. Ces tâtonnements, cette abondance sont des réactions de prudence; elles aident l'écrivain à mieux embrasser son idée, et elles écartent les risques d'affirmations trop catégoriques. C'est,

1. Dans un passage de *Luck or Cunning?* (119-120), Butler, suscitant des objections à sa propre hypothèse d'après laquelle tout ce qui touche à un être pensant, comme les vêtements ou les outils d'un homme, est, dans une certaine mesure, vivant, déclare que « if this be tolerated we shall have societies for the prevention of cruelty to chairs and tables, or cutting clothes amiss, or wearing them to tatters... »

2. Cf. *Er.*, 291, 292, 293. — Cf. aussi *L. and H.*, 205, 6, 7, 8.

3. Ce trait a été fort bien remarqué par John F. Harris dans son Etude sur Butler : *Samuel Butler, Author of Erewhon*, London, 1916, pp. 249-250; il signale comme exemples *Luck or Cunning ?* et *Life and Habit.*

en second lieu, lorsque l'idée clairement entrevue mais complexe et comportant des réserves ou de subtils contrastes, ne peut se soumettre à l'illustration métaphorique. La phrase, alors, se déroule lentement, sans effort apparent, mais sans élégance, suivant les moindres sinuosités du concept qu'elle veut exprimer. A chaque détour s'insèrent des remarques nouvelles qui ne peuvent souffrir d'être rejetées à la fin. Rapidité et brièveté ne seraient plus des qualités utiles ; elles risqueraient d'amener l'obscurité ou la confusion[1].

Ainsi, le développement ou l'exposé des idées philosophiques suit un cours tantôt nerveux et vif, tantôt cahotant et diffus. Mais à aucun moment Butler ne perd le sens de son dessein principal, qui est de prouver sa thèse et de convaincre son lecteur. Si l'argument s'annonce long, subtil ou embrouillé, il n'hésite pas devant la répétition ou les récapitulations qui permettent de mesurer le terrain parcouru, de consolider la position tant bien que mal atteinte. Il est servi — ou desservi — par une tournure d'esprit fortement didactique, qu'il a lui-même confessée : « Being didactic, écrivait-il à Miss Savage, is a sin that doth most easily beset me[2] . » Il met à reprendre ses arguments, à les résumer, à les présenter plusieurs fois sous des formes différentes, une insistance presque pédagogique. Cette habitude lui vient en partie de son expérience personnelle. Poussé vers la science comme malgré lui, il a dû s'appliquer à saisir l'esprit d'hypothèse et le sens profond de faits auxquels sa première éducation ne l'avait point préparé. Il a dû y mettre de la lenteur et de la réflexion. Le but de *Darwin on the Origin of Species* est de présenter, à l'usage d'un public peu savant et d'esprit positif, un résumé de ce qu'il avait compris à cette époque de l'idée darwinienne. Mais ce dialogue offre d'autres preuves internes de cet effort de condensation méthodique : pour convaincre son adversaire, le tenant du transformisme entreprend à deux reprises de résumer en quelques points la nouvelle doctrine. Les œuvres de la maturité offrent de nombreux exemples d'une démarche analogue. La démonstration procède par bonds ; à intervalles réguliers, l'écrivain s'arrête pour passer suc-

1. Voir cette longue phrase d'*Evolution Old and New*, pp. 47, 48 déjà signalée.
2 2 août 1874, *M.* I 214.

cinctement, mais vigoureusement, en revue les principaux arguments exposés; ou bien il en résume l'esprit, désormais fortement saisi, en une série de formules catégoriques. Cette manœuvre a contribué a donner à Butler le goût de ces généralisations fortement condensées. Deux pages de *Luck or Cunning*? sur la vie et la mort sont admirables à ce point de vue; une série de phrases courtes, rapides, drues — définitions, antithèses simples, axiomes bien frappés et pourtant sans pédantisme — enferment étroitement une pensée que l'on sent longuement mûrie[1]. Ce don s'exerce aussi bien au profit de la pensée d'autrui : « Changed circumstances, lit-on dans *Evolution Old and New*, immediately induce changed habits, and hence a changed use of some organs, and disuse of others; as a consequence of this, organs and instincts become changed, and these changes continue in successive generations until ultimately the new conditions become the natural ones[2] » : ces deux phrases résument un long passage d'Herbert Spencer, d'où Butler a su détacher la proposition la plus significative et la plus utile; elles contiennent, en même temps, toute la théorie de l'évolution. Un sens très vif du concret et du « matter-of-fact » donne souvent à ces rapides révisions un tranchant particulier. Les éléments fondamentaux de la question sont repris en une évocation énergique, parfois tissée d'humour, ou réduits à un dramatique dilemme. Ainsi, dans *The Fair Haven*, Butler conduit son lecteur jusqu'a la page 223 pour lui déclarer brutalement : « So the matter has now come to this pass, that we are to jeopardise our faith in all human experience if we are unable to see our way clearly out of a few words about a spear wound, recorded as having been inflicted in a distant country nearly two thousand years ago, by a writer concerning whom we are entirely ignorant, and whose connection with any eye-witness of the events which he records is a matter of pure conjecture. » Le lecteur sent alors ce vaste problème se rétrécir jusqu'à ne plus être qu'un fait divers mal rapporté, et la voix de Butler sonne comme celle d'un juge anglais résumant pour le jury les débats d'un procès.

1. Pp. 73-75 : « All life is a *pro tanto* death or a *pro tanto* birth... », etc.
2. *Ev. O. and N.*, p. 332.

III. La polémique.

On a reproché à Butler de n'avoir qu'une sensibilité peu profonde. En réalité elle était surtout étroite et limitée. Car deux points, au moins, étaient en lui faciles à piquer au vif : son amour propre, et cet égoïsme d'un genre si particulier qui fait le roc sur lequel est fondée sa personnalité. Lorsqu'il lui fut devenu évident que la sphère des savants officiels ne daignerait jamais l'entendre, une rancœur le saisit qui ne devait s'éteindre qu'avec sa vie. On sent changer le ton et même le style dans les ouvrages scientifiques. Ecrits sous le signe de la controverse. ils reflètent l'obstination, l'irascibilité, la passion contenue, la déception, l'amertume; la bonhomie souriante des essais familiers est remplacée ici par tout un bouillonnement qui se contient mal, par des ripostes, des attaques, des sarcasmes, des pointes, des sous-entendus blessants, des récriminations puériles. Tantôt le ton est vif, mordant, incisif[1]; tantôt il se fait insinuant et parodique, sans perdre pour autant de son hostilité. Une certaine mesquinerie, une insistance souvent lassante enlèvent à ces passages beaucoup de la force qu'ils pourraient avoir. Trois chapitres de *Luck or Cunning?* sont ainsi consacrés à relever les quatre vingt dix-sept endroits de l'*Origine des Espèces* où Darwin paraît revendiquer la paternité de la théorie transformiste, et à en noter les variations[2]. Ailleurs, les accès de causticité ou de virulence interrompent le fil de l'exposé, causent dans le développement des arrêts brusques, des remous, des saillies inattendues. Cet échauffement persistant communique à bien des passages une allure agressive, inquiète ou méfiante, un ton général de mauvaise humeur qui nuit aux revendications mêmes de l'auteur.

IV. Le style narratif et descriptif.

Certains des livres de Butler mettent en scène des personnages fictifs et décrivent des événements imaginaires. Ce sont : le mémoire de *The Fair Haven*, *Erewhon*, *Erewhon*

1. Voir *L. or C.?*, *passim* (cf. pp. 18-19 : « hoodwinked — vested interest — absurdity — incredible », etc.
2. Ch. XIII et XIV : « Darwin's Claim to Descent with Modification »; chap. XV : « The Excised My's. »

Revisited, et *The Way of All Flesh*[1]. La question de savoir dans quelle mesure l'auteur de ces ouvrages a droit au nom de romancier exigerait des développements qui n'entrent pas dans le cadre de cette étude. Notre seul souci est de chercher ce que peuvent nous apprendre sur l'homme la langue et le style qu'il y déploie, quelles qualités de l'imagination, du caractère ou de l'intelligence s'y reflètent, et quelles lacunes. Nous ne voulons pas dire que le style de ce genre d'ouvrages diffère essentiellement des autres. Mais leur sujet, leur ambition propres font appel à d'autres humeurs, exigent d'autres ressources, et l'exercice d'autres facultés. En tout état de cause, Butler n'est romancier, comme on l'a noté, « qu'à son corps défendant[2] ». Il est curieux de constater que ces livres de fiction sont tous conçus comme des mémoires, et qu'il ne semble pas pouvoir se passer de l'emploi du pronom de la première personne. Un « montreur », dans chacun d'entre eux, conte l'histoire[3]. Cette attitude offre le double avantage de donner à l'écrivain une excuse à ses réflexions et digressions, et d'autoriser une certaine désinvolture dans la composition formelle, à laquelle Butler se soucie peu de s'astreindre. Le don principal du romancier — l'imagination créatrice — fait défaut à Butler. Son imagination manque de puissance intuitive; elle est basée sur l'expérience[4], à peu près exclusivement nourrie d'observation et de mémoire, et facilement disciplinée par la raison. Elle possède ce trait commun à toutes les formes de l'invention littéraire de l'époque : le souci de la vraisemblance et du détail documentaire[5]. Ainsi les *Erewhon*, romans d'aventures,

1. D'autres ouvrages comportent des développements narratifs et des passages descriptifs dont nous pourrons faire état ici; tels sont *A First Year, Alps, Ex Voto.*

2. Legouis et Cazamian, *Histoire de la Littérature anglaise*, p. 1164 (L. Cazamian).

3. Dans *Erewhon*, c'est Higgs; dans *Erewhon Revisited*, son fils John; dans *The Way of All Flesh*, Overton; *The Fair Haven* est présenté par deux personnages parlant à la 1re personne : Bickersteth Owen dans le *Mémoire* et son frère J. Richard Owen dans le corps de l'ouvrage.

4. Cf. *Fair Haven*, 187 : « Even the strongest imagination can travel but a very little way beyond a man's own experience. »

5. C'est là un trait essentiellement anglais, dont De Foe dans *Robinson Crusoe* a donné l'exemple le plus typique. Mais on a remarqué à juste titre qu'à partir de 1860 le prestige de la science l'a fortement encouragé et en quelque sorte consacré en raison. Cf. Mad. L. Cazamian : *Le Roman et les idées en Angleterre*, pp. 65-67.

sont remplis d'une poussière d'indications précises, de tout un appareil destiné à fournir à la fiction un cadre réaliste : l'équipement du voyageur, sa façon de faire le thé, son régime de nourriture, ses baignades, le compte de l'argent dans sa bourse, un moyen d'allumer du bois mouillé. Butler puise dans sa mémoire, et se souvient d'avoir mené la vie de l'explorateur; d'autre part, les tendances mêmes de son esprit, clairvoyant, réaliste, avide de précision, et parfois de minutie, imposent leurs exigences. En dernier lieu intervient une raison de métier : car tout ce « make believe » est, auprès du lecteur anglais, une loi du genre.

Butler n'est pas parvenu à créer un seul véritable personnage de roman. Dans ses livres, il se raconte; il raconte sa famille et ses familiers, des gens qu'il a connus ou vus. Avec la mémoire, l'observation est sa seule ouvrière; ses descriptions sont toujours fidèles, sobres et habiles. Le jeu des personnages est juste, à peine caricatural. Les visages sympathiques y sont rares, et d'ailleurs pâles; les autres sont plus poussés; ils sont doués de tous les défauts ou ridicules que Butler déteste, de tous les goûts à l'opposé des siens : ainsi Théobald Pontifex n'aime ni la peinture ni la musique, et Christina elle-même commet le crime d'arranger un accompagnement de chant de Haendel, qu'elle trouve trop lourd[1]. Mais une mosaïque de détails, même puisés à la réalité la plus vraie, l'accumulation des touches les plus fines ne suffisent pas à camper vigoureusement un caractère, à lui donner une âme. Les personnages de Butler sont schématiques et sans relief; ils ressemblent à des silhouettes animées, à des ombres chinoises. La description des milieux ne donne pas une impression de vie beaucoup plus frappante; celui de Battersby, dans *The Way of All Flesh*, est dépeint à coup d'incidents et de scènes successives qui finissent par produire leur effet, mais manquent pourtant de vigueur et de force de persuasion. Le milieu évoqué avec le plus de bonheur est peut-être, en fin de compte, celui du Maire, dans *Erewhon Revisited*, mais il n'est qu'esquissé. L'intrigue souffre de défauts analogues. La difficulté, même la répugnance

1. *W. of A. F.*, 41 et 45.

qu'éprouve Butler à inventer des événements sont évidentes[1]. Son imagination ne semble bonne qu'à composer des ensembles sans rigueur avec des anecdotes vraies ou des détails autobiographiques. Elle ne lui permet même pas toujours de trouver aux développements satiriques d'*Erewhon* des cadres ou des prétextes plausibles[2].

Elle suffit cependant à colorer ou à émouvoir par moments, dans ces ouvrages, la sécheresse intelligente du style habituel de Butler; un détail frappant, une image juste ou amusante, une pointe fantaisiste, un court tableau joliment brossé, lui communiquent du piquant, de la chaleur, du pittoresque, une réelle beauté formelle, et parfois de la grandeur. Pour la commodité de l'exposition, nous distinguerons deux aspects dans ce style, le narratif et le descriptif. R. A. Streatfeild, qui fut le premier « literary executor » de Butler, le proclame « a born story-teller[3] ». Cet éloge paraît juste avec quelques réserves. Il l'est particulièrement en ce qui concerne le style. La prose narrative de Butler est généralement rapide, claire et sobre. L'impression de lenteur, de lourdeur qui se dégage d'un ouvrage comme *The Way of All Flesh* ne vient pas d'un défaut du style, mais de la richesse excessive de la pensée, d'une ventilation insuffisante de la matière elle-même, analyses de sentiments, descriptions, incidents, digressions, lettres et conversations. Lorsque l'auteur doit indiquer des faits sans intérêt psychologique, il passe sans insister, énumérant ses détails avec précision, donnant les chiffres et les dates utiles; sa phrase à ces moments, ne devient ni lourde ni maladroite; elle reste courte, directe, et simple. Ceci constitue, au cours du roman, de petits paragraphes secs et denses, qui opèrent dans le fil de l'intrigue des raccourcissements brusques[4]. Les développements narratifs proprement dits sont conduits avec la même simplicité, et dans le même esprit utilitaire; les phrases sont courtes et claires; quelquefois une succession de plusieurs

1. Cf. Lettre de S. B. à Miss Savage, 9 mars 1873 : « The plot is nothing; I never could make one. If I write a novel I shall take one and alter it. »
2. Par exemple : *Er*, p. 194 : conférences que font aux non-nés étourdis les non-nés philosophes.
3. *Monthly Review*, Sept. 1902.
4. Cf. *W. of A. F.*, p. 9, dernier paragraphe.

propositions relatives les prolonge maladroitement; mais c'est qu'alors il s'agit moins de raconter que d'interpréter un incident subtil[1]; elles se succèdent d'un mouvement égal qu'anime de temps en temps une interrogation, que rompt plus rarement encore une exclamation. Leur construction est d'une entière franchise; elle suit aveuglément les nécessités de la narration, et celle-ci de son côté suit, le plus longtemps possible, un même personnage ou un même objet : aussi des paragraphes entiers sont-ils composés de phrases débutant par le même pronom sujet, ou le même adjectif possessif; dans ce cas, si les phrases sont brèves, elles donnent un effet de rapidité; sinon, elles deviennent monotones. Le style narratif du second *Erewhon* est plus varié, peut-être, que celui du premier, et celui-ci à son tour est plus dépouillé que celui des lettres qui ont fourni la matière de *A First Year in Canterbury Settlement* : mais il y a, dans ces premiers récits d'aventures vécues, un mouvement et surtout un entrain, une bonne humeur que l'on regrette parfois dans les cinq chapitres du début d'*Erewhon*. On trouve, cependant, dans *Erewhon*, des moments dramatiques où le ton s'anime et s'émeut. Lorsque, par exemple, l'explorateur découvre la deuxième chaîne de montagnes et le col qui le mènera au pays inconnu, le style se tend pour traduire l'émotion du personnage, le pathétique de la situation[2]. De même lorsqu'il entend le chant mystérieux des statues : « The roots of my hair thrilled. I listened, but the wind had died; and, fancying that it must have been the wind itself — no; on a sudden I remembered the noise which Chowbok had made

1. Cf. *Erewhon*, p. 53 : « And when I had combed and brushed my hair, and generally made myself as neat and well arranged as circumstances would allow, I could see that their respect for me increased greatly, and that they were by no means sure that they had treated me with sufficient deference — a matter on which I am not competent to decide. »

2. p. 26 « A glance. I was *not* one the main range.

Another glance. There was an awful river, muddy and horribly angry, roaring over an immense river-bed, thousands of feet below me.

It went round to the westward, and I could see no farther up the valley, save that there were enormous glaciers which must extend round the source of the river, and from which it must spring.

Another glance, and then I remained motionless.

There was an easy pass in the mountains directly opposite to me; through which I caught a glimpse of an immeasurable extent of blue and distant plains.

Easy? Yes, perfectly easy;... » etc.

in the wool-shed. Yes; it was that[1].» On peut remarquer, en passant, que l'épisode des Statues est dans l'œuvre de Butler le seul épisode frappé d'une véritable grandeur; d'autres incidents, pourtant ingénieusement agencés, ne parviennent pas à communiquer tout leur potentiel dramatique : la fuite en ballon, par exemple[2], ou, dans *The Way of All Flesh*, la rencontre d'Ernest et de ses parents, en prison[3], ou encore l'énigmatique « Leap, John, Leap ! » de Higgs mourant[4].

Le style des passages plus purement descriptifs offre des mérites et des insuffisances analogues. Les décors, les paysages sont des descriptions de choses vues, parfois légèrement transposées. Les montagnes d'*Erewhon* sont les Alpes de Canterbury, en Nouvelle-Zélande. Certaines scènes d'*Erewhon Revisited* sont empruntées aux souvenirs italiens. On a allégué que si ces tableaux restent un peu froids, la faute en est à l'étouffement que subit l'imagination de Butler au cours de sa jeunesse puritaine, et contre lequel il essaie en vain de réagir[5]. En réalité, le don d'animer un paysage lui manquait, aussi bien en littérature qu'en peinture, et c'est une lacune congénitale. Il excelle dans un dessin précis, dont les détails ne masquent pas les grandes lignes, surtout s'il comporte un élément topographique. La description de la « Station » de Higgs est faite d'un point culminant qui permet un relevé exact, presque photographique, des différents éléments du paysage, «... as upon a colossal model or map spread out beneath me[6] ». Le peintre, ici, ou du moins le dessinateur, guide la plume de l'écrivain. Butler n'est pas « académisé » au point d'avoir perdu sa fraîcheur de réaction. Mais l'habitude de crayonner, de prendre des mesures pour construire un croquis et le mettre en place, d'en marquer les repères et les différents plans, influe sur ses descriptions littéraires. Il n'est plus sollicité en même temps par tous les aspects de la scène à décrire; il sait les disposer par ordre

1. P. 33. Voir aussi pp. 42, 3, 4, 5, la rencontre des Statues.
2. *Er*, chap. XXVIII.
3. *W. of A. F.*, pp. 308, 309.
4. *Er. Rev.* p. 303; énigme expliquée p. 322.
5. Hugh Kingsmill : *After Puritanism*, p. 83 : « It is a landscape seen through smoked glasses ».
6. *Er.* p. 6.

d'importance, avec une méthode ou des procédés simples, mais efficaces. Ainsi est conduite, dans *Erewhon*, la description du jardin de Nosnibor : « It was situated near the magnificent and venerable ruins of the old railway station, which formed an imposing feature from the gardens of the house. The grounds, some ten or a dozen acres in extent, were laid out in terraced gardens, one above the other, with flights of broad steps ascending and descending the declivity of the garden. On these steps there were statues of most exquisite workmanship. Besides the statues there were vases filled with various shrubs that were new to me; and on either side the flights of steps there were rows of old cypresses and cedars, with grassy alleys between them. Then came choice vineyards and orchards of fruit-trees in full bearing[1]. » Les paysages de nature sont construits de la même manière, avec une sorte de souci architectural : « Near at hand were the most exquisite pastures... ; beyond were rugged mountains... ; behind and below, many villages... ; further on, Biella already distant, and beyond this a « big stare », as an American would say, over the plains of Lombardy from Turin to Milan, with the Apennines from Genoa to Bologna hemming the horizon. On the road immediately before us, we still faced the same steady stream of chairs flowing ever Biella-ward[2]. »

Bien qu'il ait fait de la peinture toute sa vie, Butler n'a pas été un véritable artiste. Cependant une pratique si longue et si patiente lui a laissé certaines aptitudes, qui se reflètent dans son style. Son œil explore avec habileté le monde des ombres, des lumières et des couleurs. Quelques touches lui suffisent pour évoquer un clair de lune dans la montagne : « Above us rose the mountains bathed in shadow, or glittering in the moonbeams[3]... » *Erewhon* et *Alps* contiennent de nombreuses ébauches de ce genre, dont la discrétion ne réduit en rien le pouvoir évocateur. La lumière et l'ombre, le blanc et le noir ou le clair-obscur, semblent le frapper plus encore que la couleur. Il est plein de remarques

1. *Er*, p. 90.
2. *Alps*, p. 171. Les chaises dont il s'agit sont portées par des femmes à la ville.
3. *Alps*, p. 93.

fines sur ce sujet : « Take the valley from Lanzo to Viù It is of incredible beauty in the mornings and afternoons of brilliant days, and all day long upon a grey day; but in the middle hours of a bright summer's day it is hardly beautiful at all, except locally in the shade under chestnuts[1]. » Cette acuité d'observation l'enrichit de notations subtiles : citons, dans un passage d'*Erewhon Revisited*, « the grey-green, cobwed-chastened light ebbed and flowed over the walls and ceilings[2] »; ou, dans *Alps*, cette pochade où on le sent ravi par le contraste entre l'or rougeoyant des feux d'un brasero et la clarté argentée de la lune[3]. Les notations de couleurs sont précises mais sans recherche : le bleu du ciel et de l'eau, l'or ou le rouge du soleil, le blanc de la neige, le vert des prairies qui par la porte entr'ouverte se reflète sous la voûte d'une église[4], ou les roches couleur de mûre[5]. La palette de Butler n'est pas riche en nuances; on distingue, dans ses réactions à la couleur, moins une jouissance sensuelle qu'un délicat plaisir de l'esprit : « The sky was of a deep blue; there was not a single cloud either in sky or on mountain, but the snow was already deep, and had covered everything beneath its smooth and heaving bosom... Presently the sun set upon all except the higher peaks, and the broad shadows stole upwards. Then there was a rich crimson flush upon the mountain tops, and after this a pallor cold and ghastly as death[6]. »

Lorsque, seule, l'utilité conduit la description, le style tombe immédiatement dans la précision sèche et neutre des guides de tourisme. *Alps*, livre si charmant à tant de points de vue, a maint passage de ce genre : « San Bernardino, 5500 feet above the sea, pleased me less than Mesocco, but there are some nice bits in it. The Hotel Brocco is the best to go to. The village is about two hours below the top of the pass; the walk to this is a pleasant one. The old Roman Road can still be seen in many places, and is in part in an

1. *Alps*, 201.
2. *Er. Rev.*, p. 119.
3. *Alps*, 80.
4. *Alps*, 73 — aussi, p. 199 : le reflet verdâtre que les nuages empruntent aux prairies qu'ils survolent.
5. *Alps*, 94 : « masses of sober mulberry-coloured rock ».
6. *Alps*, 25.

excellent state even now[1]... » Butler n'escamote jamais les précisions, les renseignements utiles; sa langue alors ne prétend à d'autres qualités que la clarté et la rapidité. Mais que la nature se peuple de la présence de l'homme, ou seulement de quelques animaux, elle prend aussitôt une âme à ses yeux. Son style ne se hausse pas, cependant; il reste direct, facile et sobre; il ne cherche point le pittoresque conventionnel. Ou, si l'accent s'enrichit soudain de notes insolites, une pudeur ombrée d'ironie semble plaider au même moment les circonstances atténuantes, l'entraînement, l'occasion, une provocation du démon Littérature. « Sea-gulls again, lit-on par exemple dans un passage sur le chant des oiseaux, and the plaintive creatures that pity themselves on moorlands, as the plover and the curlew, or the birds that lift up their voices and cry at eventide when there is an eager air blowing upon the mountains and the last yellow in the sky is fading — I have no words with which to praise the music of these people[2]. » Cependant, même lorsque le ton demeure familier, une imperceptible vibration, un intérêt soudain de l'auteur semblent courir à travers les mots. Il y a un homme, à Mesocco, « who takes the cows and goats out in the morning for their several owners in the village, and brings them home in the evening »; il souffle dans une conque pareille à celle des Tritons; lorsqu'elle se fait entendre, les paysans ouvrent les portes de leurs étables, et les vaches se rassemblent d'elles-mêmes autour du berger communal[3]. Le style de cette petite scène est simple, modeste, presque humble. L'auteur n'y vise à aucun effet; il se contente, non pas même de composer une scène, mais de décrire le mécanisme de l'action, et son efficacité; elle a cependant un charme discret qui ne peut manquer de toucher le lecteur. Butler se plaît à traduire l'impression essentielle, le sens intime ou l'humanité d'une scène. Le héros d'*Erewhon Revisited*, assis sur le perron d'une Banque Musicale, se laisse aller à sa rêverie dans l'atmosphère de paix provinciale qui l'entoure. « How peaceful it all was... A hen laid an

1. *Alps*. 223.
2. *Alps*, p. 231 — Voir aussi plus bas, p. 142 et suiv.
3. *Alps*, p. 222.

egg outside and began to cackle — it was an event of magnitude; a peasant sharpening his scythe, a blacksmith hammering at his anvil, the clack of a wooden shoe upon the pavement, the boom of a humble-bee, the dripping of the fountain[1]... » Ce paysage sonore, si l'on peut ainsi s'exprimer, n'est qu'un écho d'Italie, délibérément inséré à cet endroit par l'auteur. Qu'il représente une notation spontanée, ou bien le résultat de toute une élaboration, ce qui est plus probable, il n'en garde pas moins le parfum d'un art délicat. Ailleurs, la pluie battante, les champs mélancoliques et la lumière crépusculaire lui paraissent un accompagnement approprié aux réflexions égoïstes ou sottes de Théobald et de sa femme, rentrant à Battersby après avoir accompagné leur fils à l'école du Dr Skinner[2]. Ces indications sont presque toujours réduites à leurs traits essentiels, à leur schéma symbolique. Mais elles sont assez suggestives pour laisser au lecteur des romans, et en particulier de *The Way of All Flesh*, le regret que Butler n'en ait pas usé davantage. Parfois, l'atmosphère du lieu ou le sens de la scène sont évoqués par une analogie musicale, par la citation directe de quelques accords, de quelques notes, d'une phrase entière d'un passage de Haendel. La musique alors joint ses ressources à celles du style, et collabore à l'expression littéraire[3]. D'autres fois aussi, mais plus rarement, l'ambiance est créée par l'accumulation de détails précis; dans ce cas, le tableau est un souvenir direct de l'auteur, ou peut être l'amalgame habile de plusieurs souvenirs. Telle est, au début de *The Way of All Flesh*, la description du salon de Madame Pontifex, avec l'harmonium, les tableaux dont les sujets sont précisés, les bibelots, les vases, les fleurs, et jusqu'aux odeurs[4].

V. Morceaux de bravoure.

On trouve enfin dans les ouvrages de Butler quelques passages particulièrement léchés, qui semblent contredire tous les principes qu'il a énoncés sur la spontanéité du style

1. *Er. Rev.*, p. 119.
2. *W. of A. F.*, 123.
3. Cf. *Alps*, 31, 32, 34, 83, 200.
4. *W. of A. F.*, pp. 2-3.

et sa simplicité. A les juger d'après ses propres règles, ils ne seraient que des erreurs, une faiblesse de la probité littéraire. Le lecteur cependant ne les regrette pas. Deux des plus célèbres sont dans *Life and Habit*. Le premier est une rêverie sur la grâce :

« And grace is best, for where grace is, love is not distant. Grace ! The old Pagan ideal whose charm even unlovely Paul could not withstand, but, as the legend tells us, his soul fainted within him, his heart misgave him, and standing alone on the seashore at dusk, he « troubled deaf heaven with his bootless cries », his thin voice pleading for grace after the flesh.

« The waves came in one after another, the sea-gulls cried together after their kind, the wind rustled among the dried canes upon the sand banks, and there came a voice from heaven saying, «Let My grace be sufficient for thee». Whereon, failing of the thing itself, he stole the word and strove to crush its meaning to the measure of his own limitations. But the true grace, with her groves and high places, and troups of young men and maidens crowned with flowers, and singing of love and youth and wine — the true grace he drove out into the wilderness — high up, it may be, into Piora, and into such-like places. Happy they who harboured her in her ill report[1]. »

Rien ne manque à ce passage, ni la grâce même et l'harmonie du style, ni les souvenirs bibliques et littéraires, ni les jeunes gens couronnés de fleurs[2], image d'une banalité si consacrée qu'elle en devient indispensable et semble parfaitement pertinente, ni la pointe d'hermétisme humoristique qui provoque l'allusion au Val Priora, but d'excursion favori de Butler dans les Alpes Italiennes[3], ni les quelques traits sobres qui tracent autour de ces réflexions un grandiose décor. Le second passage est plus curieux encore; il s'agit de la force de l'hérédité :

1. *L. and H.*, p. 39.

2. Hugh Kingsmill (*After Puritanism*, p. 95) déclare que ce détail n'est que « a sentimental convention »; il ajoute : « but St Paul, who is Butler himself, is poignantly realised ». « Butler, explique-t-il, wished to give as perfect expression as he could to the deepest emotion of his life. »

3. Pour Piora, voir *Alps*, chap. VI; sur le passage de *Life and Habit*, voir *M. I*, 239-40.

« It is one against legion when a creature tries to differ from his own past selves. He must yield or die if he wants to differ widely, so as to lack natural instincts, such as hunger and thirst, or not to gratify them... His past selves are living in him at this moment with the accumulated life of centuries. « Do this, this, this, which we too have done, and found our profit in it », cry the souls of his forefathers within him. Faint are the far ones, coming and going as the sound of bells wafted on to a high mountain; loud and clear are the near ones, urgent as an alarm of fire[1]. » Butler a lui-même expliqué, dans *Unconscious Memory*[2], que ces lignes furent écrites sur les hauteurs de Montreal, en juin 1874, au son des cloches de l'église Notre-Dame. « I took, dit-il, advantage of the incident to insert then and there the last lines of the piece just quoted. I kept the whole passage with hardly any alteration, and am thus able to date it accurately. » Ce passage n'a pas seulement emprunté à l'incident canadien la comparaison des cloches; il lui doit son rythme et même la qualité de son inspiration. L'auteur, entouré par le bruit des cloches sonnant à la volée, a rythmé sur elles la prose qu'il écrivait. Le mouvement : « Do this, this, this » imite l'insistance de leurs battements. De subtils, et peut-être, en partie, involontaires effets d'allitération, de sonorités, de balancements de mots accompagnent et renforcent l'analogie suggérée. De plus, la pensée en paraît recevoir une exaltation; la vérité scientifique prend un envol poétique, se change, un fugitif moment, en une effusion parfaitement lucide de mystique biologique. Le morceau contient, à vrai dire, un peu de cette littérature que Butler méprisait; tout humour, même implicite, en paraît absent. Mais il est indéniablement réussi; Butler y trouvait une expression particulièrement heureuse d'un moment de sa méditation, et il l'a conservé avec une satisfaction non dissimulée.

De tels passages sont assez rares. Nous avons signalé celui d'*Erewhon Revisited* où Higgs somnole devant une

1. *L. and H.*, p. 52—Le « it » du passage entre guillemets est difficile à expliquer autrement que par une ellipse hardie !... « and (by doing which we have) found our profit in it ».
2. P. 18.

scène paisible. Il en est un autre, dans le même livre, d'un genre un peu différent. Higgs, épuisé par les violentes émotions de son second voyage, évoque son retour devant son fils : « I seem to see a poor unhinged creature gazing moodily for hours into a fire which he heaps up now and again with wood. There is not a breath of air; Nature sleeps so calmly that she dares not even breathe for fear of waking; the very river has hushed his flow. Without, the starlit calm of a summer's night in a great wilderness; within, a hurricane of wild and incoherent thoughts battling with one another in their fury to fall upon him and rend him — and on the other side the great wall of mountain, thousands of children praying at their mother's knee to this poor dazed thing. I suppose this half delirious wretch must have been myself[1]... » Certes, le dessein satirique du roman n'est pas ici oublié; il subsiste dans cette opposition frappante entre les prières naïves de tout un peuple, et le malheureux homme, si cruellement meurtri, à qui elles s'adressent. Mais les deux contrastes, celui des croyants et du dieu involontaire, celui du calme de la nature et du conflit qui bouleverse l'âme de l'homme, sont dressés avec ampleur et majesté. C'est là un genre de beauté, avec sa teinte de sentimentalisme, qui aurait sans doute excité sa verve ironique s'il l'avait trouvée sous la signature d'un de ses contemporains. Cet art, d'ailleurs, ne se manifeste pas toujours sous une forme aussi pathétique; il se satisfait parfois de communiquer au style un mouvement éloquent ou chaleureux, comme dans les paragraphes sur la beauté morale des machines futures[2], ou le curieux passage sur le clair-obscur des évangiles, dans *The Fair Haven*[3], ou encore ces lignes rapides sur la « Fancy » dans *Luck or Cunning ?*[4].

On peut se demander si ces « airs de bravoure » ne sont pas l'effet d'une sorte de parodie à demi consciente, parodie si parfaite que sa réussite étonnerait son auteur même. Le lecteur, selon son tempérament ou ses préjugés, pariera pour l'intention ironique ou pour la sincérité. Cependant, même si la preuve était faite d'une arrière-pensée, il faudrait

1. *Er. Rev.* 298, 299.
2. Dans *Darwin among the Machines* : *First Year*, 182-184.
3. *Fair Haven*, 238-9.
4. *L. or C.?*, 78.

comprendre que Butler, non seulement se moque, mais se moque aussi de sa moquerie. Un instant il se laisse entraîner au jeu de la littérature, et s'admire, semble-t-il, de s'y voir si habile. Peut-être regrette-t-il, à ces moments, que ses principes déjà affirmés ou quelque exigeante tendance de son caractère l'empêchent de se livrer sans remords au plaisir qu'il y trouve. Quoi qu'il en soit, de tels exemples montrent que sa sensibilité littéraire était, malgré ses limites évidentes, plus riche qu'il n'apparaît d'abord. Il était fort capable en tous cas de feindre les émotions les plus délicates; il savait aussi les traduire avec éloquence, avec grâce, avec profondeur. Si cependant les mérites habituels de sa prose se maintiennent dans un ordre de valeurs différent, cela ne signifie nécessairement pas qu'elle reflète un tempérament froid ou pauvre, un goût, une culture desséchés, ni qu'elle ignore par impuissance, le pouvoir des charmes mineurs, et même les artifices légitimes du style. Mais on devine qu'un choix délibéré est intervenu, qui sacrifie les satisfactions égoïstes et les charmes stériles à une austère conception de la vérité et à une façon intransigeante de servir l'esprit.

FIN

Vu : le 4 octobre 1935.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :
Le Recteur
de l'Académie de Paris
S. CHARLETY.

TABLE DES MATIERES

Pages

Introduction 1

Chapitre premier. — L'art d'écrire selon Butler 5
Rapports de la pensée et du langage 6
L'écrivain et son style 9
Butler contre les écrivains de son temps 14
Conseils pratiques 19

Chapitre II. — L'élaboration littéraire chez Butler 25
Reconnaissance du sujet 25
Composition et disposition des ouvrages 29
Rédaction 33

Chapitre III. — Etude de quelques manuscrits de Butler 37
Description des manuscrits 37
Les corrections de Butler :
1. Ponctuation; typographie 42
2. Suppressions 42
3. Compressions 44
4. Additions et allongements 46
5. Changements et aménagements 47
6. Disposition du texte en paragraphes 50
Remarques sur les corrections de Butler 51

Chapitre IV. — La langue de Butler 57
1. Le vocabulaire 57
2. La phrase 65
a. Structure, unité et volume 66
b. Harmonie générale 70
3. La syntaxe 73
4. Qualités et défauts de la phrase 75
5. Coordination. — Le paragraphe; le chapitre 79

Chapitre V. — Les images 87
Mécanisme et aspects de la métaphore butlérienne 90
Source des comparaisons :
La religion 95
La science 97
Le domaine classique et la littérature 100
L'art 100
L'homme 101
La vie courante 102

Chapitre VI. — Manies et maniérismes 105
Répétitions 105

Réemplois et auto-citation 111
Formules, pensées, aphorismes 113
« Conceit » 118

Chapitre VII. — Les styles de Butler 123
1. Style familier 123
1. Style philosophique 125
3. La polémique 130
4. Style narratif et descriptif 130
5. Morceaux de bravoure 139

Bordeaux. — Imprimerie J. Bière, 18, rue du Peugue. — 1935.